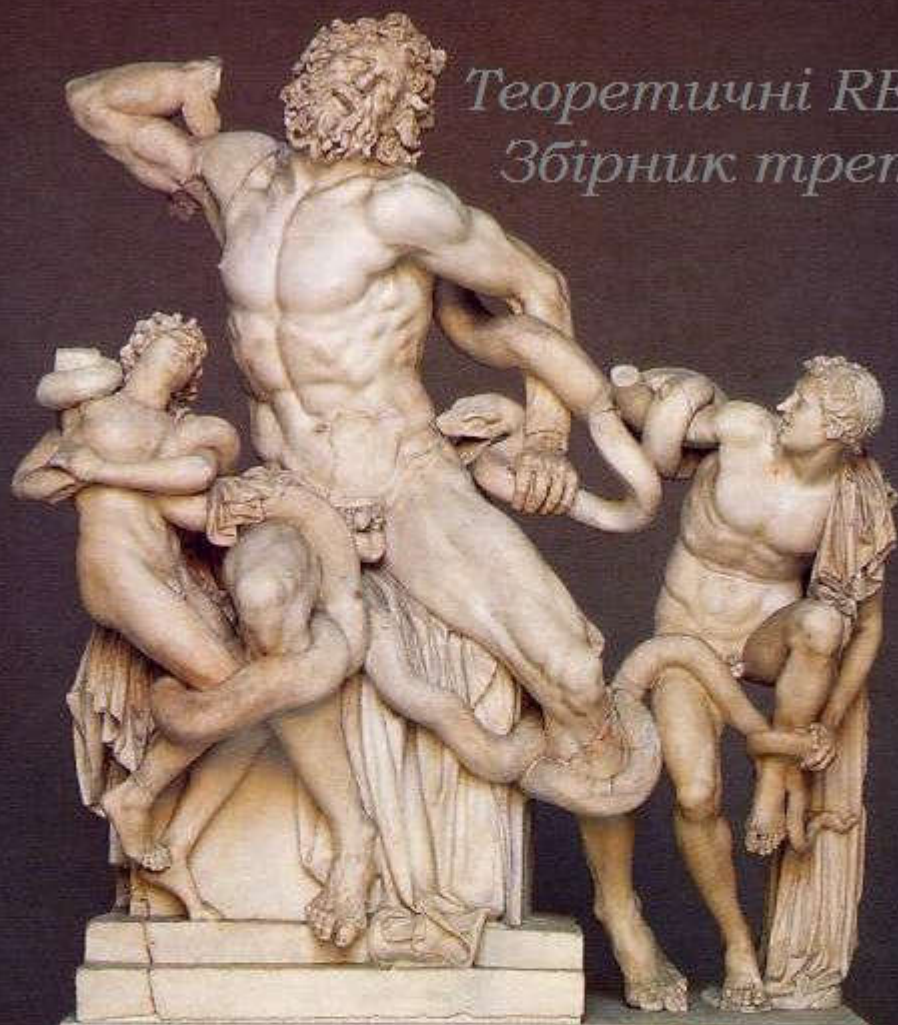


Теоретичні РЕвізії
Збірник третій



ЛІТЕРАТУРА
НА ПОЛІ
МЕДІЙ

Національна академія наук України
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка

Теоретичні **RE**візії.
Збірник третій

ЛІТЕРАТУРА НА ПОЛІ МЕДІЙ

За редакцією Т. І. Гундорової та Г. М. Сиваченко



Київ — 2018

ББК 83.0 + 83.3 + 85

УДК [82:0 + 82.091]: 17.07.25

Рекомендовано до друку Вченою Радою Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка Національної академії наук України (Протокол №4 від 27 березня 2018).

Рецензенти:

Грицик Людмила Василівна, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри історії української літератури, теорії літератури та літературної творчості Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Михед Павло Володимирович, доктор філологічних наук, професор, головний науковий співробітник Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України, завідувач сектору слов'янських літератур відділу зарубіжних літератур Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України.

Нахлік Євген Казимирович, доктор філологічних наук, професор, член-кореспондент НАН України, директор Інституту Івана Франка Національної академії наук України.

Література на полі медій. Збірка наукових праць відділу теорії літератури та компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України / Ред. Гундорова Т. І., Сиваченко Г.М. – К. : 2018. – 633 с.

Збірник є наслідком зацікавлень співробітників відділів теорії літератури та компаративістики питаннями інтермедіальності і містить ряд статей, присвячених різним аспектам інтермедіальності: електронній інтертекстуальності, різним видам екфразису, відеопоезії, екранізації літератури, співвідношенню синтезу та диференціації мистецтв. В центрі досліджень – література на полі медій і, навпаки, медії на полі літератури. Мова про інтермедіальні адаптації, трансформації, інсценізації літератури на полі інших медій, але також і про місце та роль інших медій в художньому просторі літературного тексту.

Для літературознавців, студентів-філологів, викладачів історії літератури і компаративістики, для всіх, хто цікавиться проблемами інтермедіальних студій.

Зміст

<i>Тамара Гундорова.</i> Література на полі медій – медії на полі літератури.....	6
---	---

I. Література в системі мистецтв

<i>Дмитро Наливайко.</i> Література в системі мистецтв як галузь компаративістики.....	12
<i>Тамара Гундорова.</i> Три «Лаокоони»: теорія інтермедій від Лесінга до авангарду.....	50
<i>Наталія Висоцька.</i> Електронна текстуальність як виклик: від «Галактики Гутенберга» до «Галактики Інтернету».....	95
<i>Людмила Бербенець.</i> Деякі аспекти тлумачення термінів і понять у межах інтермедіальних студій.....	108
<i>Надія Гаврилюк.</i> Відеопоезія як інтермедіальність: теорія і практика.....	144

II. Література і виклики екфразису

<i>Леся Генералюк.</i> Виклики екфразису.....	183
<i>Тетяна Рязанцева.</i> Анаморфоза й екфрасис у метафізичній поезії XVII – XX ст.....	200
<i>Наталія Білик.</i> Екфразис «на авансцені» прозової творчості М. Продановича: фотографія у романі «Сад у Венеції».....	233
<i>Яніна Юхимук.</i> Ідентифікація музичного екфразису у прозі другої половини XX – початку XXI ст.....	244

III. Література в мистецьких проекціях

<i>Олександр Гон.</i> Собори та соборні лейтмотиви в «Кантос» Езри Паунда.....	290
<i>Олеся Омельчук.</i> Що і як описував Валер'ян Поліщук (поетика і теорія літературного тексту у творчості письменника другої половини 1920-х років).....	316
<i>Леся Демська-Будзуляк.</i> Візуалізація міста в поетичній творчості неокласиків.....	340
<i>Ігор Мельниченко.</i> Романтична синестезія у творчості Махи і Байрона.....	375

IV. Література і кіно

<i>Олена Дубініна.</i> Екранізація літературного твору: специфіка інтермедіального перекодування.....	414
<i>Галина Сиваченко.</i> Інтермедіальна парадигма роману Володимира Винниченка «Сонячна машина».....	445
<i>Тетяна Свербілова.</i> Елементи синтезу мистецтв у ранньорадянській драматургії і у німому кіно.....	477
<i>Олександр Брайко.</i> Кінематографічний темпоритм образів у малій прозі Євгена Гуцала.....	528
<i>Тамара Денисова.</i> Топос кіно в літературі США (ідеологічний аспект).....	556

V. Література, медії і трансгресії

Наталія Овчаренко. «Література мігрантів»: інсценізація постколоніального проекту.....	573
Олександр Михед. Реаліті-роман у світлі інтермедіальних студій.....	599
Ярослава Муравецька. Ілюстрована «Кайдашева сім'я»: візуальні стратегії у повісті Нечуя-Левицького та зображеннях Валерії Ляшенко.....	617

ЛІТЕРАТУРА НА ПОЛІ МЕДІЙ – МЕДІЇ НА ПОЛІ ЛІТЕРАТУРИ

Наприкінці минулого століття в літературознавстві голосно заявили про себе ідеї про кризу теорії, і зокрема теорії літератури. Теза про «кризу високої теорії» була викликана, як говорить провідний британський теоретик Террі Іглтон, передусім явищем, яке критик називає тривіалізацією теорії літератури. Інші теоретики, як, наприклад, Валентайн Каннінгем, говорять про те, що загалом сучасна критика увійшла в стадію існування «після теорії», оскільки остання вже достатньо перероблена і абсорбована практикою (скажімо, постмодернізмом). Розвиток теорії після Пола де Мана та Жака Деріди, твердять інші дослідники, залишив лише одну можливість – займатися ревізією канону і перерахувати увесь корпус текстів під кутом зору деконструкції. Натомість Ханс Ульріх Гумбрехт у праці «Production of Presence: what meaning cannot convey» (2004) запропонував теоретикам перейти від трактування інтерпретації значень і смислів до аналізу їхнього формування. Він також закликав замість аналізу літератури займатися аналізом комунікації, включно з невербальними засобами, тобто тілесними жестами тощо, щоб уникнути інтерпретаційного релятивізму і перейти до «поглибленого опису» в термінології Кліфорда Гірца. Гумбрехт запропонував і новий об'єкт аналізу – «виробництво присутності», що відчитується з естетичного переживання художнього тексту.

Актуальності набуло і питання про зв'язок теорії та художньої практики. Дискусії, які точаться «після смерті теорії» у добу після-постмодерну, загострили питання про те, чи критичний дискурс і теорія вищі за літературу, як джерело знання і цінність, а чи, навпаки, обмежені, подібно до літературного тексту, тобто є історичними і риторичними конструкціями. Іглтон констатував у новій ювілейній передмові до своєї «Теорії літератури», перевиданій у 2008 році (двадцять п'ять років після першої появи книги), що «літературна теорія

більше не займає домінуючого місця, яке, здавалося, вона мала двадцять п'ять років тому».

Між тим на піку постмодернізму у 1983 році у своїй «Теорії літератури» він говорив про величезні перспективи для розвитку літературної теорії, яка має рухатися у бік культурної антропології. На його переконання, літературна теорія має загалом перейнятися енергією, напористістю і ентузіазмом, які несуть у собі культурні студії, перейняті боротьбою за національну незалежність, жіночим рухом, аналізом культурної індустрії, письменства робітничого класу і т.п. Але вже через два десятки років у книзі «Після теорії» (2003) Іглтон заявляє про своє розчарування у культурних студіях і про смерть теорії, яку вони спровокували. Культурні студії, пише він, «безсовісні щодо моральності і метафізики, безсоромні щодо любові, біології і революції, мовчазні щодо зла, стримані щодо смерті і страждання, догматичні щодо сутності, універсальності і фундацій, і поверхові щодо правди, об'єктивності і незацікавленості». Особливі провини покладаються, на думку Іглтона, на постмодернізм, оскільки саме останній навчив, що не існують такі речі, як правда, об'єктивність чи людська природа.

І все ж можна зауважити, що саме завдяки культурологічним студіям теорія літератури здобула нове життя. Вона активно засвоює методи культурної антропології, звернені до аналізу соціокультурних факторів і смислів та історико-суспільних контекстів функціонування літератури. З'являється цілий ряд нових інтерпретаційних методик та напрямків дослідження, складається нова галузь - літературна антропологія. На межі століть активно формуються нові теоретичні школи: нація-як-нарація (Гомі Бгабга), постколоніальна критика (Едвард Саїд), субалтерні студії (Гаятрі Співак), новий історизм (Ерік Гобсбаум), теорії травми (Кеті Карут, Домінік ЛяКапра), студії пам'яті (Аляйда Ассман) та ін. Актуальності набувають постколоніальні студії, гендерні студії, студії пам'яті, травма-студії, медіа-студії та ін., які взаємодіють з такими традиційними галузями літературознавства, як наратологія, рецептивна

естетика, нова критика, психоаналітична критика, міфологічна критика, компаративістика.

У цілому, теорія літератури, яка упродовж двадцятого століття зазнала значного впливу лінгвістики, з кінця століття фіксує так званий інтерпретаційний та культурологічний перелом у розвитку теоретико-літературного знання. Серед нових напрямків, починаючи з 1990-х років, особливої актуальності набувають інтермедіальні студії. З одного боку, вони фіксують актуальність нових культурних практик, в яких руйнуються межі мистецтв і здійснюються різноманітні форми обміну засобами вираження та естетичними конвенціями між різними мистецтвами – малярством, музикою, літературою, кіно, дигітальним мистецтвом тощо. З другого боку, інтермедіальні студії тісно пов'язані з розвитком медіа-студій та відображають зростання уваги до комунікативних аспектів функціонування мистецтва. Останні підривають досить поширені упродовж двадцятого століття уявлення про герметичність мистецтва і протиставлення мистецтва та життя. Провідні теоретики інтермедіальності, як Іріна Раєвські, звертають увагу на перенесення засобів одної медії на іншу, імітацію засобів іншої медії, трансформацію медій у новій формі – інтермедії. Інший теоретик Вернер Вольф розробляє семіотичну теорію медій та інтермедіальності і розрізняє трансмедіальні та інтермедіальні форми зв'язків. Ларс Ельстрем, зі свого боку, звертає увагу на те, як рецепція і сприйняття впливають на медії і визначають інтермедійні констеляції. Чи не найбільш розгорненим напрямком сучасних інтермедіальних досліджень на сьогодні є теорія екфразису (див. *The Ekphrastic Turn: Inter-art Dialogues*, 2015 та ін.).

Передісторія інтермедіальних студій пов'язана з цілим рядом популярних упродовж нового часу теорій про синтез мистецтв. Увага до мистецького синкретизму і його впливу на художнє мислення періодично ставала предметом актуальних теоретичних дискусій в західному літературознавстві та естетиці від Лессінга до Ірвінга Бебіта та Клементя Грінберга. Якщо ж звести інтермедіальність до взаємодії мистецтв, то ця теорія набула значної

популярності в російському літературознавстві, починаючи від історичної поетики Олександра Веселовського і закінчуючи працями Михайла Алексєєва (“Взаимодействие литературы с другими видами искусства как предмет научного изучения” (1976). В цьому ряду варто також згадати працю Моїсея Кагана “Морфология искусства”(1972), де він визначає поняття морфології культури як учення про будову «світу мистецтва» (а не творів мистецтва). Система мистецтв внаслідок цього постає розімкнутою і корелятивною та виводить до питання про систему мистецтва, оскільки морфологія мистецтва полягає у тому, щоб “виявити координаційні і субординаційні зв’язки між рівнями художньо-творчої діяльності». На цій основі Каган виділяє три синтетичні художні структури мистецтва – «конгломеративні», «ансамблеві» і «органічні».

В західному літературознавстві варіант морфології культури, зокрема європейської, запропонував Ернст Роберт Курціус, який у своїй знаменитій праці «Європейська література і латинське Середньовіччя» (1948) розгорнув концепцію просторово-часової єдності західної культури на основі повторюваності риторичних формул (топосів). Але, починаючи з 1980-х років, особливого поширення набуває поняття «текст» і засноване на теорії Михайла Бахтіна поняття «інтертекстуальність», яке справило вплив і на теорію інтермедіальності. У контексті інтертекстуальності будь-який текст є полем перетину різноманітних дискурсів, і тому слід говорити не про запозичення і впливи (як у порівняльному літературознавстві), а про своєрідну трансформацію різних мовних структур і утворень, що включаються в новий смисловий і мовний контекст. Іншим напрямком, з якого черпає ідеї інтермедіальна критика, стає інтерсеміотична концепція Юрія Лотмана, згідно з якою синтез мистецтв є взаємодією різних семіотичних рядів та різних мов у культурі. Так питання інтретекстуальності та інтердискурсивності повертається в лоно теоретико-літературних, а не компаративних досліджень.

На початку 21 століття фіксується новий цикл інтересу до взаємодії мистецтв, пов’язаний з поняттям інтермедіальність. В Україні інтермедіальні

теорії так само набувають популярності і активно розробляються різними вченими. Пропонований Вашій увазі збірник є наслідком зацікавлень співробітників відділів теорії літератури та компаративістики питаннями інтермедіальності і містить ряд статей, присвячених різним аспектам інтермедіальності: електронній інтертекстуальності, різним видам екфразису, відеопоезії, екранізації літератури, співвідношенню синтезу та диференціації мистецтв. В центрі досліджень – література на полі медій і, навпаки, медії на полі літератури. Мова про інтермедіальні адаптації, трансформації, інсценізації літератури на полі інших медій, але також і про місце та роль інших медій в художньому просторі літературного тексту.

I. ЛІТЕРАТУРА В СИСТЕМІ МИСТЕЦТВ



ЛІТЕРАТУРА В СИСТЕМІ МИСТЕЦТВ ЯК ГАЛУЗЬ КОМПАРАТИВІСТИКИ

*У статті розглядається історія вивчення взаємозв'язків літератури та інших мистецтв у теоретичному аспекті. Ґрунтовно аналізується поліваріантність міжмистецької взаємодії художніх систем на прикладі літератури, малярства й музики. Особливе місце присвячене теоретичному осмисленню *correspondance des arts*, зокрема зв'язкам літератури з іншими мистецтвами в історичному аспекті, а також ідеї синтезу мистецтв в аспекті порівняльного літературознавства. В центрі дослідження - взаємозв'язки літератури й теорії мистецтв, взаємовідповідність стилів літератури та інших мистецтв, проблема перекодування літературних текстів на художню метамову інших мистецтв і зворотне перекодування художньої метамови інших мистецтв на метамову літератури. Розглядається місце музики в світовій поезії з найдавніших часів і до сучасності, аналізується роль образотворчого мистецтва в літературі на прикладі поезії Р. М. Рільке.*

Ключові слова: літературна компаративістика, взаємозв'язки літератури та інших мистецтв, *correspondance des arts*, античність, романтизм, Просвітництво, література й музика, література й живопис, література й театр і кіно, перекодування літературних текстів на метамову інших мистецтв, символізм і музика, Р. М. Рільке.

У сучасній літературній компаративістиці виділилась окрема галузь – вивчення літератури у системі мистецтв та інших видів духовно-творчої діяльності, у взаємопов'язаності та взаємодії з ними. Остаточне визначення і визнання цієї галузі відбулося лише у 70-ті роки ХХ ст., але їм передувала передісторія, її імпліцитне існування, що бере початок в античності.

З вирізненням мистецтв із первісного синкретизму в древніх греків формується уявлення про мистецтво як диференційовану цілісність, що складається з різних, але взаємопов'язаних і споріднених видів. Перше, дорефлексивне, вираження це уявлення про мистецтво та його структуру отримало в грецькій міфології, у міфі про Аполлона та його муз. А сам Аполлон став Мусагетом, тобто керівником муз, богом «світової гармонії і художнього

оформлення світу й життя» [24, 209]. Водночас він вважався переважно протектором поезії, музики й хореографії, які відповідно дістали назву «мусичних мистецтв». Так було закладено розуміння мистецтв як системи зі своєю морфологією, звичайно, розуміння невідрефлектоване, напівінтуїтивне, лише з певними проблесками системності. Класифікація мистецтв була далеко не повною, мистецтва і ремесла, мистецтва і науки чітко не розмежовувалися, не розрізнялися різнорівневі категорії видів, родів і жанрів мистецтв.

Ці проблеми й завдання стають предметом розмислів і потрактувань естетичної та літературно-теоретичної думки античності. У ній дедалі виразніше усвідомлюються обшири всього мистецтва і його розмежування з ремеслами та науками, складається уявлення про певну систему мистецтв, робляться спроби їх групування та зіставлення, виявлення їхньої гомогенності та їхніх відмінностей. Зокрема, з'являється визначення живопису як «німої поезії» і поезії як «мовленого живопису; згодом, у постантичній Європі, вони будуть підхоплені теоретиками й митцями Ренесансу та бароко і набудуть змісту теоретичного постулату. Майже усталеним стає поділ мистецтв на «мусичні», духовно-творчі за своєю природою та структурою, і «технічні», пов'язані з ремеслами та обробкою певного матеріалу; втім, ці другі отримували й інші назви (наприклад, «наслідувальні» у Платона, «пластичні» в Арістотеля тощо). Усталеного групування мистецтв за зазначеним поділом античність не виробила, але нормативним можна вважати віднесення до першої групи поезії, музики та хореографії, а до другої - живопису, скульптури, архітектури. Найбільшу увагу зіставленню різних мистецтв і фіксаціям їх близькості та відмінностей на естетико-художньому рівні приділив Арістотель, зокрема у «Поетиці». Ці зіставлення він проводив як між «мусичними мистецтвами», передусім між поезією та музикою, так і між мистецтвами «мусичними» й «пластичними», зокрема між музикою і архітектурою, музикою і скульптурою [3, 112-117, 119-126, 152-162]. У дев'ятому розділі «Поетики» він зіставляє також поезію з історіографією й філософією і виявляє відмінності між ними на проблемно-семантичному й функціональному рівнях, виходячи

таким чином за межі мистецтва й залучаючи до зіставлень інші види духовно-творчої практики.

Слід зазначити, що в цьому напрямі, який безпосередньо входить у поле компаративістики, істотно не просунулися далі ані пізня античність, ані середньовіччя. Не відбулося фундаментальних зрушень у цій сфері і за доби Відродження, яка «не знає ще самого поняття “система мистецтв”, вона не доросла навіть до охоплення єдиним поглядом всієї множинності мистецтва, обмежуючись емпіричними зіставленнями живопису й поезії, або живопису й музики, або живопису й скульптури» [17, 91-92]. Цей стан загалом зберігається і в добу бароко, хоч на цьому етапі посилюється взаємодія мистецтв у художній практиці, що до певної міри активізувало й теоретичну думку. Спільним для обох цих епох було домінування живопису в комплексі мистецтва, що знаходило тоді й теоретичне ствердження, зокрема і в тому, що перевага віддавалася порівнянням живопису з іншими мистецтвами. Певним винятком тут є класицизм, теоретикам якого притаманна тенденція піднесення поезії над живописом, але виникала вона не з іманентності художнього руху, а радше з настанови на свій лад ідеологізувати живопис, у чому й мала допомагати поезія.

Важливі зрушення в означеній сфері відбуваються у XVIII й першій половині XIX ст., тобто в епоху Просвітництва й романтизму. На цьому етапі остаточно складається загальне розуміння мистецтва як системи взаємопов'язаних мистецтв, котрим, при властивій усім їм своєрідності, притаманна стала єдність специфічного виду духовно-практичної діяльності людини. Ця єдність не має матеріалізованої субстанції і проявляється в духовно-функціональній формі. У ці епохи центр інтересу теоретиків і митців дедалі більше зміщується на окремі мистецтва, на їх особливості й особливості їх зв'язків з іншими мистецтвами, тобто на питання порівняльної морфології. А центральне місце в цій системі посідає література (поезія, за тогочасною термінологією), відтак студії здебільшого здійснюються в аспекті зіставлення її з іншими мистецтвами. Слід зазначити й те, що на цьому етапі з'являються

спеціальні ґрунтовні праці про зв'язки й взаємодії літератури з іншими мистецтвами. Проте і тут дається взнаки чітка й багатозначна відмінність між епохами Просвітництва і романтизму: для першої характерне превалювання інтересу до зв'язків і відповідностей літератури та живопису, для другої – літератури і музики.

«Проблема взаємин поезії і живопису, – констатував В. Асмус, – висувається на передній план у теоретичній літературі наприкінці XVII і у XVIII ст. Вона привертає увагу в нових національних літературах – англійській, італійській, французькій, а за ними і в німецькій. В обговорення проблеми вступають з англійських авторів – Шефтсбері, Спенс, Аддісон, Річардсон, Гарріс, Вебб; з італійських – Алгаротті, Квадріо; з французьких – де Піль, дю Френуа, де Марсі, Дідро, Вателе, Дю Бо; з німецьких – Брейтінгер і Бодмер» [2, 91-92]. Вершиною цих пошуків теоретичної думки став знаменитий трактат Г. Е. Лессінга «Лаокоон, або про межі живопису й поезії» (1766), який має велике загальнотеоретичне значення і глибоко позначився на тлумаченні означеної проблеми в наступні століття.

Виступивши проти давнього й глибоко закоріненого в класицистичній традиції погляду на поезію як на «живопис, що говорить», Лессінг наголосив на глибинній онтологічній відмінності цих двох мистецтв, а саме: живопис є передовсім просторовим мистецтвом, поезія – мистецтвом часовим, що вирішальним чином визначає їхню стратегію і структуру. За його дефініціями, «живопис діє в просторі, поезія – в часі; перший – засобом фігур і кольорів, другий – засобом членороздільних звуків... Отже, тіла становлять предмет живопису, дії – предмет поезії» [20, 159-168]. З цього Лессінг висновував, що живопис за своєю природою є мистецтвом предметним і статичним, пов'язаним зі сферою зовнішнього. Його мета – пластична краса, тоді як поезія – мистецтво динамічне, що передає рух та дії в часі, і пов'язане зі сферою внутрішнього. Виходячи з онтологічної природи живопису та поезії, Лессінг відмовляв живописові в можливості виходити за межі тілесно-предметної статичності, а поезії – передавати в чуттєвій наснаженості пластично-живописну

красу. Насправді ж обидва мистецтва володіють своїми специфічними засобами долати онтологічні бар'єри й передавати в одномоментності зображення внутрішню та зовнішню динаміку (живопис) і в тягlostі пластично-живописну красу чуттєвого світу (поезія). Загалом же трактат Лессінга знаменував нову якість порівняльного аналізу мистецтв, виявлення в них діалектики спільного і специфічного на різних рівнях – світогляду, семантики, матеріалу, виражальних засобів.

Нові підходи й концепти у галузі порівняльного вивчення мистецтв запропонували й інші теоретики та митці доби Просвітництва. Це Ш.-Б. Дюбо, котрий у трактаті «Критичні роздуми про поезію і живопис» (1719), класифікуючи мистецтва, вперше застосував семіотичний принцип; він також вбачав фундаментальну відмінність поезії від живопису в тому, що живопис користується «природними знаками», а поезія у своєму вислові - «штучними знаками». Цей підхід був підхоплений М. Мендельсоном, котрий в окрему групу виділяв «словесні мистецтва», поезію та красномовство, що використовують «довільні знаки», і протиставив їх всім іншим мистецтвам, мову яких становлять «природні знаки»; ці останні він поділив на мистецтва «слухових знаків» (музика) і «зорових» (танець, живопис, скульптура, архітектура) [17,45]. Оригінальністю відзначаються морфологічні ідеї Й. Гердера, який започаткував психологічний та історико-генетичний підходи до класифікації мистецтв. Він піддав критиці основний постулат «Лаокоона» Лессінга: на його думку, суть справи не в тому, що живопис і поезія мають різну, просторову й часову, структуру, а в тому, що по-різному діють на наше сприйняття: моментально та цілісно впливає на нас живопис, і тягло, процесуально впливає на нас поезія, яка при цьому діє закладеною в словах духовною енергією [50, 71-75].

В добу Просвітництва найбільший інтерес викликало співвідношення живопису і поезії, однак це не означає, що проблема поезії і музики зовсім залишалася в тіні. Вона також порушувалася, хоч і не з такою активністю, особливо в другій половині XVIII ст., в період сентименталізму й

преромантизму, що досить-таки прикметно. Чи не найзначнішим явищем у цьому плані слід вважати трактат Д. Броуна про поезію й музику, повна назва якого звучить так: «Роздуми про поезію і музику, їхнє зростання, поєднання та потужність, їхній розвиток, а також їхні розходження і занепад» [39]. Як встановив М. Алексєєв у спеціальному дослідженні цієї пам'ятки, Броун «поставив собі три основні завдання: 1) вказати на нерозривну злитість музики й поезії на початкових стадіях людської культури; 2) з'ясувати причини, які викликали згодом їх взаємовідокремлення; 3) намітити шляхи їх можливого поєднання у майбутньому в якомусь “новому роді” мистецтва» [1, 241]. Що загалом типово для Просвітництва, Броун вбачав у мистецтві передусім засіб морального виховання і вважав, що цей засіб тим ефективніший, чим ближчим до природи є середовище, в якому здійснюється виховання. У своєму трактаті Броун об'єднав у групу як споріднені три мистецтва – музику, хореографію і поезію, виходячи з особливої конститууючої ролі ритму в їхній структурі та функціонуванні, і простежив їх виділення з первісної синкретичної єдності та подальше становлення і розвиток окремих мистецтв. Слід зазначити, що дослідники небезпідставно знаходять у його трактаті перший загальний начерк теорії первісного синкретизму, яка остаточно оформлюється в О. Веселовського [1, 249-253]. Загалом трактат Броуна мав свого часу значний розголос в Англії та за її межами, був перекладений французькою, італійською та німецькою мовами. Під його імпульсом або й прямим впливом з'явилося кілька праць про спорідненість поезії і музики в самій Англії, а також у Франції та Німеччині.

Особливе місце в передісторії компаративістики як галузі, що займається вивченням взаємозв'язків і взаємодії літератури з іншими мистецтвами, посідає доба романтизму. Ця доба позначена активізацією названого процесу в художній практиці, що мало потужний вплив на теоретичну думку. На відміну від класицизму, в якому панував дух регламентації і нормативності, що вимагав чіткого розмежування видів, родів і жанрів мистецтва, романтизм характеризується протилежною інтенційністю до їх поєднання і синтезування.

У творчій практиці романтиків відбувається розмивання кордонів між жанрами, родами й видами мистецтва, які вступають в активну взаємодію, а також з іншими видами духовно-творчої діяльності, зокрема філософією та історіографією. Виникає владне прагнення до творення нових художніх форм і структур, витворюються нові, синтетичні літературні жанри: ліро-епічна поема, ліро-драматична поема, філософська лірика, історичний роман тощо, і до них переходить провідна роль у літературному процесі цієї доби.

Романтизм ніс нове розуміння мистецтва і нове його структурування, вільне від класицистичної догматики та просвітницької раціоналістичності. У романтиків загострюється сприйняття індивідуальної неповторності кожного мистецтва, властивої тільки йому художньої мови, але водночас, хай би як цінували вони своєрідність кожного мистецтва і захоплювалися нею, окремі мистецтва, за вдалим висловом В. Ванслоа, «були для них лише різними голосами єдиного хору» [10, 235]. Важливо також наголосити, що системи мистецтв романтики розглядали не як щось статичне, а в стані постійного руху та змін, зближень і розходжень, переходів і поєднань. Як писав А. В. Шлегель, «мистецтва зближуються одне з одним і шукають переходу одне в одне» [54,9]. Ця динамічна модель системи мистецтв своє завершене теоретичне вираження дістала у Шеллінга, її окресленням він завершив свою «Філософію мистецтва».

У системі мистецтв романтики, насамперед німецькі, центральне місце відводили музиці, вбачаючи в ній «найромантичніше із мистецтв», до музики, вважали вони, «тяжіють усі мистецтва, щоб, розчинившись у ній, поставати знову» [54,60]. З музикою вони співвідносили поезію, дотримуючись концепту спорідненості цих мистецтв, і посилену увагу приділяли їх взаємопов'язаності й взаємодії, відводячи активну роль у цій взаємодії музиці. «У своєму прагненні йти всередину, вглибину вони старалися діяти музикально», – констатувала Р. Хух [52,225] й поезії (словесного мистецтва) докладно розглядає Гегель у «Лекціях з естетики». Музику він визначав як головне втілення духу романтизму, бо сама її сутність духовна, але зауважував, що кореспондує вона головним чином з душею, а не розумом. Поезія інтер-

претується ним не стільки як найвище романтичне мистецтво, скільки як мистецтво всезагальне, універсальне своєю здатністю виражати весь зміст духу й різні аспекти буття. Розходячись з Лессінгом, Гегель схильний був трактувати поезію як мистецтво просторове й водночас часове, оскільки її засобом вираження є образ, що являє собою певну окреслену просторову єдність, проте існує і розгортається в часі. Таким чином, «поезія, мистецтво слова, утворює третє, повноту, яка об'єднує в собі крайнощі зображальних мистецтв і музики на більш високому рівні, у сфері духовної задушевності» [12,158].

Отже, інтерес до системи мистецтв, її морфології, взаємопов'язаності і взаємовпливів її складників здавна існував в естетиці, літературно-теоретичній і мистецтвознавчій думці. Одним із центральних пунктів цих зацікавлень була проблема словесного мистецтва, його співвідношень і зв'язків з іншими мистецтвами, зокрема з образотворчим мистецтвом і музикою. Однак студії з цих питань, які набули значного розвитку в епохи Просвітництва і романтизму, не спричинили появу окремої, більш-менш визначеної наукової галузі, залишившись у дифузному стані. Щодо їх зв'язків з компаративістикою, то це питання тоді не могло й постати, оскільки компаративістика на той час ще не склалася, перебуваючи, за визначенням чеського вченого Й. Грабака, в «донауковій» та «інформативній» фазах [51,8-12]. Можна сказати, що їх формування відбувалося паралельно, в певній синхронії, проходячи типологічно схожі або й спільні стадії та процеси.

Як наукова галузь літературна компаративістика складається в другій половині XIX ст. і набуває інтенсивного розвитку в XX ст. З основних її складових на першому етапі, тобто в останній третині XIX – першій половині XX ст., пріоритетним залишається вивчення міждіалітературних генетико-контактних зв'язків. Щодо такої складової сучасної компаративістики, як взаємозв'язки і взаємодія літератури з іншими мистецтвами, то вона все це ще перебуває в дискретному стані. Студії на ці теми в зазначений період розширюються й активізуються, особливо в німецькій і французькій науці, але

вони мають переважно конкретно-історичний характер та спрямування і не експлікуються як компаративістичні.

Водночас у цей же період продовжується теоретичне осмислення *correspondance des arts*, зокрема літератури з іншими мистецтвами, набуваючи нових якостей та інтенцій. Тут слід виділити працю О. Вальцеля «Взаємовисвітлення мистецтв» [67], у якій відомий німецький учений розглядає літературу як історію словесного мистецтва в комплексі з іншими мистецтвами, наголошуючи на її спільних елементах й виражальних засобах як з «часовими», так і з «просторовими мистецтвами» (при цьому він оспорує Лессінгове категоричне розмежування цих мистецтв і підкреслює співвіднесеність та зворотність часу і простору в мистецтві). До сфери літературознавства, зокрема порівняльного, Вальцель увів мистецтвознавчі категорії та терміни, зокрема категорію стилю, і в цьому дискурсі розглядав «взаємовисвітлення мистецтв».

Слід тут згадати й відому книгу О. Шпенглера «Смеркання Заходу», цікаву насамперед тим, що тут взаємозв'язок і взаємодія мистецтв уводяться в глобальний культурологічний контекст, і їх потрактування визначається цим контекстом. Системи мистецтв у Шпенглера пов'язані з культурами і всередині культур витворюють органічні єдності, що втілюються у стилях, основу яких становлять праміфи та прасимволи цих культур. Кожна культура має свої мистецтва, в кожній визначаються домінуючі мистецтва, найбільш іманентні її «душі». Шпенглер рішуче виступав проти поділу мистецтв за їх матеріалом, базовими фізіологічними відчуттями, технологіями тощо. Адже субстанція мистецтва не матеріальна, а духовна, всі вони йдуть від зовнішнього до внутрішнього, всі спрямовані на вираження спільного для всіх духовного змісту, іманентного певній культурі. Тому «картини Лоррена і Ватто насправді найменше адресовані тілесному оку, як і музика Баха тілесному вуху», а «різниця між двома родами живопису може бути незрівнянно більшою, аніж між живописом і музикою того часу» [32,300]. Види мистецтва охоплюються чи проймаються спільним стилем, який «не є продуктом матеріалу, техніки й

застосування», «у нього немає нічого спільного з матеріальними параметрами окремих мистецтв» [32,301].

Не менш масштабно, але в інших, соціокультурних вимірах, взаємозв'язки літератури і мистецтв висвітлюються в «Соціальній історії мистецтва і літератури» А. Гаузера, написаній на зламі 1930-1940-х років і опублікованій після Другої світової війни [47]. У цій праці відомого репрезентанта соціологічного напрямку в зарубіжній гуманітарній науці розвиток літератури і мистецтв постає як цілісний процес, зумовлений спільними закономірностями та інтенціями. Тією категорією, що злютовує в цілість рух літератури і мистецтв, у Гаузера також виступають стилі (напрями), які по-різному трансформуються в різних мистецтвах залежно від їхнього матеріалу і засобів вираження, але виявляють гомогенність на духовно-функціональному рівні.

Проблема літератури в системі мистецтв, трактована в аспекті, що тяжіє до порівняльного літературознавства, порушувалася і в інших працях першої половини ХХ ст. Не вдаючись до їх огляду, назву тут книжку К. Вайса «Симбіоз мистецтв» (1936), яка продовжувала й водночас підвела ризик під вивченням взаємопов'язаності мистецтв у дусі духовно-історичної школи, започаткованої О. Вальцелем [68]. У міжвоєнні десятиліття виникає інтерес до зазначеної проблеми в американській науці: її висвітлення, зокрема, посідає значне місце в працях «Мистецтво як досвід» (1934) Д. Дівея [45] та «Мистецтва і мистецтво критики» (1940) Т. М. Гріна [46]. Коли в першій з них доводиться, що існує «спільна субстанція» усіх мистецтв, то друга має конкретніший характер: тут робиться спроба зіставити в різних мистецтвах такі елементи, як ритм, склад та інтегрованість структури творів. У Франції обрис студіювання *correspondance des arts* у співвідношеннях і зв'язках з порівняльним літературознавством окреслив П. Морі в книзі «Мистецтва і порівняльне літературознавство: сучасний стан питання», проте цей шкід має ескізний характер [55].

Проблеми взаємозв'язку і взаємовпливу літератури й інших мистецтв, передусім літератури й живопису, літератури й музики, літератури й театру та кіно, виходять на перший план у другій половині ХХ ст. і в літературознавстві й мистецтвознавстві набувають першорядної ваги. Починаючи з 1960-х років стрімко збільшується кількість наукових публікацій з цих питань як на Заході, так і (з певним інтервалом) у країнах «соціалістичної співдружності» – в самому СРСР (головним чином у російській науці), в Польщі, Чехословаччині, Угорщині та ін. І що важливо зафіксувати, на цьому етапі з усією ясністю було поставлене питання про порівняльне вивчення літератури й мистецтв як *складову* літературної компаративістики, яке поступово збагачується солідними концептуальними твердженнями.

Незаперечний пріоритет тут належить американській компаративістиці, яка в 1960-ті роки перебувала на піднесенні й виходила на передові рубежі. Чи не першим з цього питання категорично висловився К. С. Браун у статті «Порівняльне літературознавство» (1959): «Порівняльне літературознавство визнає факт, що всім мистецтвам, незважаючи на різницю їхніх засобів і техніки, властива схожість і що існують не тільки паралелі, породжувані загальним духом різних епох, а й часто прямі впливи одного мистецтва на інші. Не всі ці взаємини, як, приміром, паралелі між бароковою архітектурою і бароковою музикою, належать до поля літературної компаративістики. Але взаємини літератури з іншими мистецтвами належать до її сфери і мають розглядатися як складова порівняльного літературознавства...» [38,174-175].

Через два роки відомий американський вчений-компаративіст Г. Ремак свою статтю «Порівняльне літературознавство, його дефініція і функція» (що нею відкривається збірник «Порівняльне літературознавство: метод і перспектива») розпочинає таким визначенням названої наукової галузі: «Літературна компаративістика -це вивчення літератури понад межами окремої країни і вивчення зв'язків між літературою, з одного боку, та іншими сферами знання та свідомості, такими як мистецтво (наприклад, живопис, скульптура, архітектура, музика), філософія, історія, суспільні дисципліни (політика,

економіка, соціологія), наука, релігія тощо – з другого боку. Стисло кажучи, це є порівняння однієї літератури з іншою або іншими і порівняння літератури з іншими сферами гуманістичної експресії» [60,3]. Отже, Ремак визначив вивчення зв'язків і взаємодій літератури з іншими мистецтвами та сферами духовно-практичної діяльності як одну з двох основних складових порівняльного літературознавства поряд з вивченням міжлітературних відносин, на яких традиційно зосереджувалася увага. Проте тут же він зазначає: «Якщо перша складова загальноновизнана і загальноприйнята в науковій практиці різних країн, то друга розвивається переважно в американській компаративістиці й відхиляється “французькою школою”, поширеною й за межами Франції» [60,3].

У Європі порівняльне вивчення літератури й інших мистецтв у статусі галузі літературної компаративістики утверджується пізніше, вже в 1970-ті роки, хоча розпочалося воно в 1960-х. Можна констатувати, що в Європі ця зміна дискурсу найраніше проявилася в голландському порівняльному літературознавстві, про що свідчать праці Г. Тізінга [64] і Я. Б. Корстіуса [44]. У Німеччині 1968 р. вийшов «Вступ до порівняльного літературознавства» У. Вайсштайна, де взаємозв'язкам літератури з іншими мистецтвами як складовій компаративістики відведено окремий розділ [70]. У Франції ж підхід, вироблений ще у XVIII ст., до системи мистецтв та взаємин між ними як до проблеми, що належить до сфери естетики, а не літературознавства чи мистецтвознавства, виявився більш стійким: саме такого підходу дотримувалися, зокрема, патріархи тогочасної французької компаративістики Ф. Бальдансперже і П. Ван Тігем. Але загалом у 1970-ті роки ситуація швидко міняється, і на IX конгресі Міжнародної асоціації порівняльного літературознавства, що відбувся 1979 р. в Інсбруку, було поставлено питання про «узаконення» цієї компаративістичної галузі. Її вагу і значення в системі порівняльного літературознавства підкреслює Р. Морт'є в інавгураційній промові на цьому конгресі [59]. На його підтримку виступили американські компаративісти й значна частина європейських, а серед тих, хто висловився

проти, був відомий у нас словацький компаративіст Д. Дюришин, котрий свою позицію аргументував тим, що це призведе до надмірного розширення і без того надто широкого поля компаративістичних студій.

В українській науці зачинателем порівняльного вивчення літератури в системі мистецтв є Іван Франко, в праці якого «Із секретів поетичної творчості» (1899) вміщені розділи «Поезія і музика» та «Поезія і малярство». У ній він ставить питання: «Які ж взаємини добачаються між цими двома творчостями (між поезією і музикою та між поезією і малярством.- Д. Н.)? В чім вони сходяться, в чім різняться одна від одної?» [29,129], і дає на них відповіді, що є теоретичною інтерпретацією поставлених питань у річищі тогочасної естетико-літературної думки, що розвивалася у напрямі вивчення літератури в системі мистецтв як галузі компаративістики. Але це починання Франка не отримало у нас належного продовження, відтак студії зв'язків літератури з іншими мистецтвами мали переважно фактографічний характер. Питання про ці взаємозв'язки та взаємодії як складову сучасного порівняльного літературознавства чи не вперше було сформульоване в моїй доповіді на IV конгресі Міжнародної асоціації україністів 1999 р. [25].

У 70-80-х роках ХХ ст. спостерігається значна активізація в цій, сказати б, новій галузі порівняльного літературознавства. З'являється чимало праць, де комплексно розглядаються взаємозв'язки і взаємодії літератури з мистецтвами, незрідка пропонується теоретичне потрактування цих процесів [49;57;48], проте загалом переважають дослідження взаємозв'язків і взаємовпливів літератури з окремими мистецтвами, передусім з образотворчим мистецтвом [58;41;53] і музикою [69;56;62;42]. Найактивніше ця дослідницька робота проводиться у французькій, німецькій та американській науці, причому впадає у вічі, що у французькій компаративістиці переважна увага приділяється парі «література й живопис», тоді як у німецькій - літературі й музиці, що випливає з особливостей морфології духовної і художньої культури цих країн; в американській компаративістиці ці інтереси врівноважуються. Слід також зазначити, що десь з кінця 1970-х років інтерес до цих студій поживавлюється і

в радянському літературознавстві, головним чином російському [21;30;27;22;7;18], хоча самі ці дослідження здійснювалися поза експлікацією їх як складової літературної компаративістики. Окремі дослідження подібного типу з'явилися також в українському літературознавстві та мистецтвознавстві [23;28;31].

Разом з тим проблема літератури в системі мистецтв, широка і багатопланова, в нашій науці зводиться головним чином до висвітлення їх взаємообміну на тематичному рівні, до появи статей, нарисів й окремих книжок про музикальні, живописні та інші твори на літературні теми й мотиви і про театральні постановки, інсценізації та екранізації літературних творів і т. д. Але майже або й зовсім не розроблялися такі питання, як література й теорія мистецтв, *correspondance des arts* і література, взаємовідповідність стилів літератури та інших мистецтв і особливо проблема перекодування літературних текстів на художню метамову інших мистецтв і зворотнє перекодування художньої метамови інших мистецтв на метамову літератури, що є нині, на мій погляд, центральною проблемою вивчення взаємодії літератури з іншими мистецтвами.

Переходячи до стислого окреслення теоретичної парадигми цієї праці, необхідно передусім зазначити, що література - це словесні художні твори, словесне мистецтво, проте його художня мова не вичерпується вербальним рівнем, його зміст виражається словесними засобами, але не зводиться до словесного вираження, що, зазначимо поки мимохідь, відкриває широке поле для взаємодій літератури з несловесними мистецтвами. Адже в художньому словесному творі всі компоненти форми від композиції до ритміки й інтонації естетично значущі й виконують функції вираження художнього змісту, який є феноменом, неідентичним емпіричному «життєвому змістові». Згадані взаємодії відбуваються головним чином на рівні метамови літератури й живопису, скульптури, музики, архітектури та інших мистецтв. Так, архітектоніка, метафори та символи, поетика й риторика літературного твору виражаються у слові, але водночас вони несуть і надсловесний, «метафізичний»

зміст, що виявляє гомогенність з мовою інших мистецтв, семантико-художні відповідності й співвідношення з їх образами й символами, метафорикою й риторикою, котрі артикулюються іншими виражальними засобами, іманентними цим мистецтвам.

Мистецтва різняться і за своїм «будівельним матеріалом», і за структурою художньої мови, але в кожен епоху вони створюють ансамбль, якому властива спільна векторність руху, спільні закономірності й інтенції як на епістемологічному, так і на естетико-художньому рівнях. Без цього було б неможливим саме поняття художнього процесу, що охоплює і в певному розумінні об'єднує всі мистецтва. За цими елементами й інтенційністю ансамблю мистецтв вловлюється присутність об'єднуючого первня, спільних глибинних засад художнього мислення, які проявляються на духовно-функціональному рівні й по-різному предметно реалізуються в різних мистецтвах залежно від їх матеріалу й технології творчості.

Цей духовний первень, ці глибинні інтенції художнього мислення гіпостазуються в художніх стилях, які розуміються нами широко, не в сенсі «художньої реалізації методу» або стилістики твору, а в сенсі універсальної категорії художньої творчості, що охоплює всі її складові – світосприйняття, семантику, поетику. Трактовані подібним чином, художні стилі корелятивні стилю світовідчуття і мислення епохи, зрештою, стилю її життя. Тож у сучасній науці стиль інтерпретується як центральне поняття художньої єдності, що пов'язує її іманентні й трансцендентні елементи [63,201-205]. Ці єдності не лишаються незмінними, в художніх стилях, що історично змінюються, складається своя система взаємозв'язків і взаємодій між мистецтвами, встановлюється своя «ієрархія», яка врешті-решт зумовлюється місцем і роллю того чи того мистецтва на різних етапах художнього процесу. Але не слід впадати і в спрощення, вважаючи, що всі мистецтва завжди обов'язково «перегукуються» одне з одним, завжди рухаються в одному темпі й в одному напрямку. «Насправді художній процес рухається складнішими шляхами. В різні періоди провідну роль відіграють то архітектура, то скульптура, то

живопис, то література, то музика. При цьому на певному історичному етапі розвитку шляхи їхні розходяться, щоб пізніше знову зійтися» [19,6].

Тут важливо зазначити, що мистецтва, які опиняються на чільних місцях у згаданих «ієрархіях», не тільки визначають їхній лад, а й справляють відчутний вплив на інші мистецтва, активізуючи в них близькі їм тенденції й структури художнього мислення та творчості. Таким, приміром, був вплив пластики на інші мистецтва класичної античності, живопису – на художню культуру ренесансу й бароко, музики – на художню культуру романтизму чи літератури – на інші мистецтва доби реалізму.

Мистецтво як вид духовно-творчої діяльності за своєю природою поліфункціональне, але окремі мистецтва тісно пов'язані з якоюсь певною функцією –креативно-будівничою, комунікативною, ціннісно-орієнтаційною, пізнавальною, гедоністичною тощо. Література виділяється з-поміж інших видів мистецтва тим, що тільки вона суміщає в собі весь комплекс його функцій у потенційно повному вияві. З цим пов'язана її здатність охоплювати всі сфери й аспекти буття, виражальна універсальність її мови, хоч у чуттєвій повноті й конкретності вираження певних його сторін вона поступається іншим мистецтвам (наприклад, скульптурі – в пластичності зображення, живопису – в його візуальній наочності й барвистості, музиці - в емоційній наснаженості вираження тощо). Вираження, що дається засобами словесного мистецтва, за своєю технологією знакове, воно більш узагальнене й абстраговане у відтворенні чуттєвої реальності, але водночас воно різнобічніше, універсальніше, наділене специфічною синтетичністю. Воно спроможне поєднувати те, що інші мистецтва, «часові» й «просторові», можуть виразити лише спільним зусиллям. Література за своєю природою є мистецтвом часопросторовим, «хронотопічним», вона, як показав у своїх працях М. Бахтін, вводить час у простір і простір у час, поєднує їх у феноменологічну цілість. У літературному творі, писав він, «час згущується, ущільнюється, стає художньо видимим, простір же інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету, історії. Прикмети

часу розкриваються в просторі, і простір осмислюється і вимірюється часом» [5,235].

Ця універсальність художньої мови літератури забезпечується особливою природою і структурою літературно-художнього образу, що зликовує в органічну єдність чуттєво-емоційні, пластично-живописні й когнітивно-епістемологічні елементи. Адже «будівельним матеріалом» і засобом вираження в літературі є слово, а слово – це дійсність думки та переживання і їх реалізація. Разом з тим література в художньому освоєнні різних сфер і аспектів буття спирається на інші мистецтва, «вчиться» у них, «перекладаючи» коди їхньої художньої мови і трансформуючи їх відповідно до своєї іманентності, і тим самим збагачує й удосконалює свої власні виражальні можливості. У цьому й полягає найважливіший аспект взаємозв'язків і взаємовпливів художньої мови літератури з художньою мовою інших мистецтв.

Зазначена здатність літератури уможлиблюється багат шаровістю структури слова – цього її матеріалу й засобу вираження. Слідом за Г. Башляром слово можна порівняти з будиночком, у якому є кімнати для житла, підвал і горище [35]. У кімнатах мешкає загальноповживане значення слова, тут воно передусім – одиниця інформації, що використовується в повсякденно-практичній комунікації; підвал – образно-чуттєві глибини слова, де живе його внутрішня форма, оте, скажімо, око, що причаїлося у вікні, а також його ритміко-емоційна стихія, його сугестивно-евокативні можливості; горище – це його когнітивно-понятійна семантика, а також риторичний ресурс, якими також послуговується художня література. І що важливо, на різних етапах розвитку літератури та в різних її художніх системах ці шари структури слова функціонують з різною інтенсивністю і в різних співвідношеннях.

Відповідно, на різних етапах літературного процесу і в різних художніх системах маємо різні співвідношення й різну активність предметно-чуттєвого, емоційно-сугестивного й когнітивно-епістемологічного елементів, що має фундаментальне значення для взаємозв'язків і взаємодій літератури з іншими мистецтвами, їх вектора й характеру. До речі, з'ясування цих питань з

особливою очевидністю виявляє хибність досі поширених уявлень про постійну й незмінну провідну роль літератури в художньому процесі [8,292]. Насправді ж на ранніх його етапах, коли чуттєво-практичне освоєння світу було домінуючим, у мистецтві превальювали предметно-чуттєві й емоційно-сугестивні потенції, чим і зумовлюється незаперечна першість музики та образотворчого мистецтва як більш відповідних цій стадії образного освоєння людиною світу, а також їхня значна дія на літературу. На найбільш ранніх етапах розвитку словесне мистецтво найтісніше пов'язувалося з ритміко-музичним первнем і значною мірою підпорядковувалося йому. В часи розпаду первісного синкретизму воно лишалося включеним в ритуал чи обрядове дійство і підпорядковувалося їх ритміко-музичній організації. Відповідно підвищеного значення набував сугестивно-евокативний потенціал слова, його здатність безпосередньо впливати на почуття, викликати необхідні емоційні й душевні стани.

Активна роль музики у розвитку словесного мистецтва, якою великою мірою визначалися семантика й структура літературних творів, зберігалася й на подальших його етапах. Загальновідома ця роль у становленні й розвитку лірики й ліричних жанрів у давньогрецькій літературі та в літературах інших народів. Ці жанри виникали з культової та обрядової фольклорної пісні й тривалий час, аж до епохи еллінізму, зберігали тісну пов'язаність із традиційними ритміко-мелодійними типами пісень та наспівний характер їх виконання з притаманним тільки цьому жанрові музичним супроводом. Нагадаю також, що в класичну добу давньогрецької літератури ліричні твори призначалися для слухання, як і твори музичні, а не читання; такими вони стають у пізній античності, в епоху еллінізму.

Не менш активною була також роль музики в становленні й розвитку драматичних жанрів у давньогрецькій літературі, трагедії і комедії. «Походження трагедії з духу музики» – так назвав Ф. Ніцше свій перший великий твір, в якому трактується названий процес. Безпосередньо трагедія вийшла з хорової лірики і в своїй структурі поєднувала драматичний і музично-ліричний елементи. Ранні трагедії Есхіла мають характер радше музично-

ораторіальний, ніж драматичний. Далі в грецькій трагедії відбувається вирівнювання цих елементів, котре, однак, не призводить до витіснення музичного. І не випадково спроба відродити «справжню трагедію», тобто трагедію давньогрецьку, в Італії другої половини XVI ст. привела до неочікуваного наслідку – до появи опери, нового музично-драматичного жанру. Подібно до того, пише італійський вчений С. дель Амико, як Колумб, шукаючи шляхів до Індії, відкрив Америку, так і ентузіасти із Florentine Camerata, прагнучи відродити грецьку трагедію, проклали шлях до опери [34,203]. Слід уточнити, що цей наслідок був закономірний, оскільки Florentine Camerata, власне, прагнула до поновлення синтезу мистецтв, зокрема поезії, музики та хореографії, що ним була грецька трагедія і яким стала новочасна опера.

Щодо образотворчого мистецтва, то взаємозв'язок і взаємовплив з ним літератури найраніше виявляються і найактивніше відбуваються в епічній поезії. Здається, в компаративістиці ще не зверталася увага на те, що у з'ясуванні взаємозв'язків і взаємодій літератури з іншими мистецтвами доцільно брати літературу не тільки загалом, як цілість, а й диференційовано, за її родами. А тим часом літературні роди – епос, лірика й драма, залежно від їхнього предмета й способу вираження, виявляють різний ступінь близькості до різних мистецтв і різну потенційну готовність до взаємодії з ними. За відомими визначеннями Гегеля, епос є «самою об'єктивністю в її об'єктивності», лірика - «вираженням суб'єктивності, внутрішнього світу», а драма – це «спосіб викладу», що «пов'язує обидва попередні в нову цілість...» [13,358]. Отже, атрибутивна функція епосу – розповідати про об'єктивне суще, про те, що відбувається у зовнішньому світі, в «епічному просторі», лірики – виражати внутрішній світ людини, драми – показувати і вчинки, і переживання людей в їх наочному, «фізичному» втіленні. Звідси певна гомогенність епосу з образотворчим мистецтвом, що відображає об'єктивно суще в живописно-пластичних образах і деталях; лірика виявляє субстанційну й інтенційну близькість до музики, цієї одухотвореної чуттєвості; драма, поєднуючи об'єктивність епосу й суб'єктивність лірики, суміщає обидва

тяжіння, але виявляється найближчою до видовищних мистецтв, зокрема театру, та й реалізується вона вповні як твір мистецтва на театральній сцені.

Отже, епос – це розповідне мистецтво, а розповідання передбачає погляд зі сторони, об'єктивацію того, про що йдеться, в часі й просторі. Це відкривало перед словесним мистецтвом нові горизонти в художньому освоєнні світу, наповнювало його багатим предметно-чуттєвим змістом, стимулювало розвиток наративності, що з усією очевидністю проявилось вже у Гомера. Двома невіддільними складниками епічної структури стають розповідь і опис, зображення людини в об'єктивному світі речей, явищ, різних форм і проявів життя. Цим зумовлене внутрішнє тяжіння епосу до образотворчого мистецтва, до пластики й живопису, а необхідність удосконалення зображальності змушувала її оволодівати майстерністю живописання словом, що яскраво проявилось в античній епічній поезії від Гомера до Вергілія. При цьому описи у Гомера відзначаються розгорнутістю й вивершеною докладністю, без пропуску ланок і деталей у фіксаціях речей, інтер'єрів, рухів, жестів тощо. Коли Гомер, як зазначав Гегель, описує двері, то не забуває згадати й петлі, на яких вони тримаються. Ця специфічна живописність Гомера поширюється й на komponування картин і мізансцен, на зображення дій та емоційних станів героїв. У його поемах «окреслені ясними лініями, в прозорому і рівному освітленні стоять і рухаються люди і речі в межах простору, що охоплюється оком; не менш ясні їхні думки й почуття, повністю виражені в слові, розмірені навіть у стані хвилювання» [4,24].

Подібна ситуація у зв'язках і співвідношеннях літератури й образотворчого мистецтва дається взнаки в епохи, позначені превалюванням живопису в системі мистецтв: у добу Ренесансу й бароко. Вони характеризуються блискучим розквітом живопису та його досить інтенсивною дією на словесне мистецтво, що проявляється в різних формах і на різних рівнях: у поширенні жанрів описової, ландшафтної, алегоричної поеми, «фігурних віршів», емблематичної поезії тощо – на генологічному рівні; в розвиненості описового елементу, що виходить на перший план, у «декоративному» використанні метафор та інших тропів як окрас стилю, в настанові на предметно-наочну репрезентацію когнітивно-

ментальних уявлень і понять – на рівні семантико-стильовому. За теоретичне узагальнення всіх цих тенденцій служила згадувана теза Симоніда «поезія є живопис, що говорить», якої дотримувалася літературно-критична думка ренесансу, бароко та класицизму і яка не ставилася під сумнів аж до Лессінга, котрий піддав її нищівній критиці. Поділялася вона й професорами Києво-Могилянської академії, які в XVII і першій половині XVIII ст. читали курси поетики й риторики.

Як зазначалося, література, будучи словесним мистецтвом, особливим чином пов'язана з когнітивно-ментальною сферою і єдина в ансамблі мистецтв є її безпосереднім художнім вираженням. Як писав О. Потебня, «творча думка живописця, скульптора, музиканта не виразима словом і звершується без нього, хоч і передбачає значний рівень розвитку, що дається тільки мовою» [26,106]. А це також означає, що роль і значення літератури в художньому процесі зростали мірою того, як у мистецтві змінювалося співвідношення між предметно-чуттєвим і когнітивно-ментальним освоєнням світу, зростала роль останнього. Більше того, зі зростанням цього елемента в художньому процесі література стає адекватною собі, реалізує повною мірою закладені в ній універсальні виражальні можливості й виходить на перше місце в системі мистецтв, починає чинити дедалі інтенсивніший вплив на інші мистецтва. Цей процес був тривалим та складним, і розвивався він не по прямій лінії, а радше спіралеподібно, з відхиленнями і ретардаціями.

Рішуча зміна у статусі літератури серед мистецтв сталася у XVIII ст., в добу Просвітництва, коли звершилася фундаментальна перебудова структури європейської цивілізації, було закладено, за формулюванням Ю. Габермаса, «незавершений проект модерну» з його «вихідним процесом модернізації саме як раціоналізації» [11,14]. У сфері духовно-практичної діяльності людини дедалі більше зростає роль і значення пізнавальної функції, з чим пов'язана активізація літератури в системі мистецтв. У XVIII ст. змінився її статус у цій системі (що, слід сказати, теоретичною думкою не усвідомлювалося належною мірою), а в XIX ст. вона стає провідним мистецтвом, що справляє інтенсивний

вплив на інші. Приміром, В. Белінському література вже уявляється універсальним мистецтвом, своєрідним еквівалентом всіх мистецтв, що поєднує в одне ціле всі їхні завдання і можливості: «поезія включає в себе елементи інших мистецтв», вона «користується нероздільно всіма засобами, що дані нарізно кожному з інших мистецтв. Поезія представляє в собі всю цілісність мистецтва, всю його організацію і, обіймаючи собою всі його сторони, містить у собі ясно і визначено всі його відмінності» [6, 7-9].

Гегемонія літератури серед мистецтв XIX-XX ст., її домінуючий вплив на них безперечні і не потребують особливих доказів. У цей час спостерігається в художній мові інших мистецтв активізація, посилений розвиток тих елементів і можливостей цієї мови, що зближують її з мовою літератури. Наприклад, живопис XIX ст. вчиться розповідати, а водночас і аналізувати зображувані життєві явища, причому ці тенденції найвиразніше проявилися в реалістичному живописі: у Курбе й Мілле, у Репіна й передвижників, у Менцеля та інших митців компоненти картини стають «мовлячими», а вся вона включеною в наративний сюжет. По шляху аналітичності далеко йдуть деякі течії живопису XX ст., і Пікассо проголошує, що він зображає світ не таким, яким його бачить, а таким, яким його мислить. Словом, художня мова живопису виявляє тенденцію до уподібнення художній мові літератури й перейняття її специфічних функцій. У музичному мистецтві дія літератури з особливою виразністю проявилася в появі програмної музики та її посиленому розвитку в XIX-XX ст. «Олітературення» широко охопило також театр, залежний від літературної основи, драматургії, проявляючись по-різному в художній системі Станіславського, в «епічному театрі» Брехта, в поетичному театрі Лорки, в синтетичному театрі Курбаса тощо.

Проте не слід спрощувати взаємозв'язки і взаємодію літератури з іншими мистецтвами в XIX-XX ст. і зводити ці процеси до неподільного панування літератури. Насправді її зростаючий вплив на інші мистецтва викликав й активну протидію, прагнення подолати «літературщину» й повернутися до іманентних кожному мистецтву засобів і форм художнього вираження. Зокрема, першою

масштабною реакцією живопису на олітературення був імпресіонізм з його запереченням сюжетності, з його установкою на колір і світло як основні виражальні засоби. Ця тенденція повернення до іманентності художньої мови знаходить продовження у різних живописних течіях XX ст., сягаючи повної логічної завершеності в абстракціонізмі. Аналогічні тенденції виразно проявляються і в інших мистецтвах: у музиці це гостра реакція на програмовість і повернення до адекватних її природі структур і засобів художньої мови; такої ж мети прагне й театр, активізуючи вироблений віками арсенал театральності.

Необхідно зважити й на те, що відносини і взаємодія між літературою й іншими мистецтвами в різних художніх напрямках і течіях XIX-XX ст. далеко не однакові. При загальному домінуванні література не тільки «вчить» інші мистецтва, а й сама продовжує «вчитися» у них, що по-різному відбувається в різних художніх системах і в різних літературних родах та жанрах. Домінування літератури у XVIII ст. серйозно похитнулося в добу романтизму, особливо раннього. Романтики проголошують музику «найромантичнішим мистецтвом», що найбільш повно відповідає їхнім інтенціям; у літературі, особливо ж ліричній поезії, оживає «дух музики», музично-пісенні потенції, які нерідко стають організуючими структурними елементами творів. У добу романтизму музика бурхливо розвивається і в системі мистецтв небезуспішно сперечається за пальму першості з літературою.

Так, німецькі романтики ставлять завдання перекодування художньої мови музики, що не обмежується «зовнішнім» її наслідуванням (звукописом, алітераціями, асонансами, рефренами тощо). Вважаючи музику мистецтвом, іманентним романтизмові, вони прагнуть перейнятися її духом, навчитися, за словами Л. Тіка, «музицирувати словами», перекодувати її художню мову в словесне мистецтво. Цей «музикальний ідеал» романтиків поетично сформулював Й. фон Ейхендорф у таких рядках: «Schläft die Lied in allen Dingen, // Die da träumen firt und fort, // Und die Welt hebt an zu singen, // Triffst du nur das Zauberwort». («Спить пісня в усіх речах, // Вони марять нею вічно, // І світ

заспіває, // Знайди тільки магічне слово»). При цьому першорядне значення мало для них те, що музика – це мистецтво, яке не зображає «світ явищ», а є безпосередньо-чуттєвим і водночас узагальнюючим вираженням глибинних начал і колізій буття. Вона, за визначенням Гофмана, є «санскритом природи»; природа, на його думку, сама поклала себе на музику і через музику, не вдаючись до дискурсивності, виражає свій внутрішній лад і свою таємницю.

Але слід зазначити, що попри превалювання музичних захоплень та орієнтацій у романтичній літературі проявлялися й інші міжмистецькі тяжіння та впливи. Зокрема, у пізньому французькому романтизмі виникає течія піторескного (живописного) романтизму, якому притаманна зорієнтованість на образотворче мистецтво й перекодування його художньої мови. Для її представників (В. Гюго кінця 1820-1840-х років, Т. Готьє, Т. де Банвіль та ін.) характерна спрямованість на зовнішній, об'єктивний світ, на відтворення його образів і форм, його предметно-чуттєвої краси, переважання живописного елемента над ліричним. Ці настанови й тенденції знайшли продовження й завершене втілення у парнасізмі й споріднених з ним літературних явищах другої половини XIX ст.

Не заглиблюючись у панорамне висвітлення зв'язків літератури з різними мистецтвами у різні епохи і в різних художніх системах, докладніше спинимося на процесах кінця XIX - першої половини XX ст., доби, коли ці зв'язки та взаємовпливи різко активізуються. Не маючи наміру охопити весь комплекс міжмистецьких взаємодій літератури, зосередимося на її взаємодії з живописом і музикою.

Давно вже визнано, що кінець XIX - перша половина XX ст. належать до великих зламних епох в історії мистецтва, певну аналогію цьому часові можна знайти хіба що в епохах переходу від античності до Середніх віків і від Середніх віків до Нового часу. Тобто в цей час відбувається глибокий структурний переворот у мистецькому мисленні й свідомості, витворення нових парадигм і форм художньої творчості. Найрельєфніше, в буквальному значенні слова наочно, цей процес виявляється в образотворчому мистецтві, проте не менш

інтенсивним є його перебіг і в інших мистецтвах, зокрема словесному. Водночас у цю добу дедалі більше зростає усвідомлення вичерпаності виражального арсеналу мистецтв, невідповідності його художньої мови / мов вимогам сучасності й необхідності їх радикального оновлення. Звідси дух неспокою, напруженого пошуку, експерименту, що охоплює різні мистецтва і дедалі більшою мірою визначає характер та вектор їх руху.

І що для нас найважливіше, ця ситуація активізує взаємозв'язки і взаємодії мистецтв, які, прагнучи розширити свої зображально-виражальні можливості, запозичують засоби інших мистецтв, пе-рекодовують їхню художню мову. Здається, першим ці процеси вловив Ш. Бодлер, котрий одну з «рис духовного стану нашого сторіччя» побачив у тому, що «мистецтва запрагли якщо не підміняти одне одного, то принаймні надавати сили одне одному» [37,424]. Серед науковців посилення взаємозв'язків і взаємодії мистецтв у другій половині XIX ст. одним із перших зафіксував відомий літературознавець Ф. Брюнетьер, пов'язуючи це з імпресіонізмом, на що у нього були серйозні підстави. Характеризуючи цю течію, він як одну з її атрибутивних рис визнав «систематичне перенесення засобів одного мистецтва – живопису, в інше мистецтво – літературу» [40,88].

Звісно, посилення взаємодії літератури з іншими мистецтвами не обмежувалося імпресіонізмом, воно охоплювало й інші тогочасні течії, але справді саме в імпресіонізмі це посилення проявлялося найвиразніше. Як, до речі, й інші характерні тенденції руху мистецтв на першій стадії зазначеного вище зламу, що її можна визначити як ранньомодерністську. Для цієї першої стадії характерне розчарування у можливості знайти абсолютну точку зору на реальність і, виходячи з неї, дати реальній дійсності цілісне концептуальне висвітлення і витлумачення, чим ще надихалися романтики і реалісти середини XIX ст. Нову літературу, яка формувалася на їхніх очах і до якої вони самі були причетні, Е. і Ж. Гонкури у своєму знаменитому «Щоденнику» містко визначили як «літературу короткозорих» – таку, що, на противагу «літературі далекозорих» попередніх епох, зображає частковості, враження, все те, що

дається безпосередньо, без концептуальних проєкцій, які редукуються. Тепер романіст не тільки будує твори з безпосереднього життя, а й у своєму komponуванні творів на нього покладається, «розміщує матеріал так, як це робить саме життя, з яким він співпрацює і яке йому служить взірцем» [66,184].

Однак Брюнетьер впадав у спрощеність, твердячи, що імпресіонізм зводиться до перенесення живопису в літературу. Насправді ж орієнтація на живопис і перенесення його засобів були властиві імпресіоністичній прозі, тоді як імпресіоністична поезія тяжіла до музики і до перекодування її художньої мови у слові. Та й імпресіоністична проза пережила певну еволюцію у своїх орієнтаціях на живопис і в «навчанні» у нього.

У прозі імпресіонізм уперше і найвиразніше проявився у Гонкурів, котрих з повним правом можна назвати зачинателями імпресіоністичної прози. Сутність їхньої естетичної програми полягає в оперті на життєву емпірію, в максимальній наближеності чуттєво сприйнятого в образі до натури чи, точніше, до її безпосереднього відчуття. «Бачити, відчувати, виражати - в цьому все мистецтво», – так лаконічно формулюють вони цю ідею в «Щоденнику» [14,480]. Неважко помітити, що ця програма в основних параметрах збігається з програмою класичного живописного імпресіонізму «батінйольської групи». Але в ранній творчості Гонкурів імпресіонізм проявляється ще обмежено, головним чином у вигляді імпресіоністичних стильових рис і тенденцій, що накладаються на натуралістичну основу. Показовий у цьому плані їхній відомий роман «Жерміні Ласерте» (1866), де імпресіонізм відчутний головним чином у його розвиненій живописній стороні, в пейзажах та інтер'єрах, у портретах і жестах, в передачі душевних станів і переживань героїні у малюнку. Аналогічні вияви імпресіонізму бачимо і в творчості Г. де Мопассана, А. Доде, Й. Шлафа, Дж. Мура, С. Крейна та інших письменників.

Подальший розвиток імпресіоністичної прози зумовлений рухом від «зовнішньої живописності» до її психологізації та суб'єктивізації, що виразно й індивідуально неповторно проявляється у А. Шніцлера та К. Гамсуна, пізнього

К. Гюїсманса й І. Буніна, М. Коцюбинського та інших митців слова. Основна увага спрямовується тепер на передачу плину вражень, настроїв, переживань, гри уяви, на відтворення суб'єктивного світу в його спонтанності й динамічності. Причому цей світ не аналізується і не експлікується, а передається імпресіоністично: письменник прагне невимушено виразити його в природному русі, зберігаючи враження природності, «не-зробленості»: образи, деталі, фрагменти беруться ніби випадково, без цілеспрямованого відбору, але виявляються співвіднесеними й відповідними авторському задуму, «працюють» на нього. Відтак живописність імпресіоністичної прози набуває іншого характеру, але творча взаємодія з живописом при цьому не уривається. Аналогічні процеси відбуваються і в пізньому імпресіоністичному живописі, який переростає в постімпресіонізм, де організуючим компонентом твору, на якому тримається його художня цілісність, виступає не «сюжет події», а єдність настрою, тону, враження.

Як мистецький феномен імпресіонізм є породженням високого етапу розвитку європейської художньої культури під кінець XIX ст. Витонченість сприйняття і перечування, загострена враженнєвість, адекватність при позірній невимушеності, відтворення багатства й динаміки відтінків як зовнішнього світу, так і внутрішнього світу людини – все це втілюється в «поетиці враження» імпресіонізму. Як писав В. Дніпров, «нібито в душі людей пролягає більш кольоро-світло-запахочутлива плівка, ніж та, яка була там раніше» [15,425]. Це відкривало широкий простір для взаємодії мистецтв, зокрема літератури й живопису, літератури й музики, і водночас актуалізовувало цю взаємодію. Але коли імпресіоністична проза, особливо рання, тяжіла передусім до живопису, то поезія від самого початку орієнтується на музику, на перекодовування її художньої метамови. Виразальні засоби, які лірична поезія могла в трансформованому вигляді запозичити у живопису, виявилися недостатніми й неадекватними для реалізації завдань, спільних для всього мистецтва імпресіонізму.

Як зазначалося, активізація взаємозв'язків і взаємодій літератури з іншими мистецтвами на рубежі XIX-XX ст. не обмежувалася імпресіонізмом, а захопила й інші течії. Відмінність між імпресіонізмом та символізмом у цьому плані полягає і в тому, що в символізмі превалує пов'язаність з музикою, яка є однією з його атрибутивних якостей. Генетично й типологічно пов'язаний з романтизмом, символізм успадкував і його тяжіння до музики, що впливає з основ його світовідчуття та особливостей його поетики.

Загальною закономірністю художнього розвитку кінця XIX - початку XX ст. стає те, що «кожне мистецтво, базоване на якійсь одній частковій здатності людини (зорові, слухові або здатності мовлення), гостро відчуло власну неповноту перед лицем реальності й запрагло вийти за свої межі. Живопис, графіка, скульптура прагнуть оволодіти рухом (і «умоглядністю»). Музика – проникнути в світ пластичних форм. Література (і проза, і поезія) – подолати бар'єр слів, що відділяють її як від чуттєвого світу, так і від безпосереднього переживання. Театр – усунути поділ на сцену й глядацький зал» [7,93]. Така інтенційованість літератури й породжувала її глибинну спрямованість до музики, мистецтва, яке є за своєю субстанцією одухотвореною чуттєвістю.

Найвиразніше ця інтенційованість літератури проявилася в поезії символізму. Її семантику й поетику визначають дві інтенції, на перший погляд різноспрямовані, які, однак, досить органічно в ній поєднувалися і взаємодіяли. З одного боку, вивільняється чуттєва сфера (емоційно-інтуїтивного, безсвідомого, настроєвого), і відбуваються пошуки її неопосередкованого вираження, пошуки «прямого», що діє поза «смыслами», сугестивного слова, творення нової поетичної техніки, здатної «про неясне говорити неясно» (П. Верлен), «музикально» передавати душевні стани й емоційні віяння, відтінки й обертони. З другого боку, в поезію входить метафізика, але не у вигляді розробки філософських дискурсів: це метафізика, що є умонастроєм чи душевним станом і також не піддається прямому словесному вираженню. Їх вираженням і стає символ, який у відчутних формах передає невідчутний зміст. Але у французькому символізмі й більшості символістських шкіл «невідчутне»

не є трансцендентальним, «потойбічним», воно є ноуменальним, існуючим як ідеї, абстракції, універсали, конденсації духовно-душевних процесів і станів [65].

Зачинатель символізму Ш. Бодлер пов'язаний передовсім із живописом, живописний первень ширше й активніше за інші присутній у його поезії. Але разом з тим він глибоко цікавився музикою й дедалі глибше усвідомлював її велике значення для поезії, розширення її епістемологічного діапазону та виражального потенціалу. З еволюцією поета до символізму змінюється його ставлення до слова, з'являється прагнення до вивільнення настроєвого, емоційно-інтуїтивного, підсвідомого, до їх неопосередкованого вираження у слові. У його поетичній мові відбувається зміщення з функції оповідно-інформативної до функції евокативно-сугестивної, тобто до викликання та навіювання образів і уявлень, настроїв і душевних станів. «Мудро володіти поетичною мовою, – формулює Бодлер, – це значить практикувати свого роду евокативне чародійство», прагнути до того, щоб поезія ставала «сугестивною магією», в якій «об'єкт зливається з суб'єктом, зовнішній світ - із самим митцем» [37,427]. А все це, зрештою, засвідчує глибинний рух поезії Бодлера до музики, до її метамови.

Ця тенденція найвиразніше, сказати б, з наочною переконливістю проявилася в поезії Поля Верлена. Його поезія тісно пов'язана з імпресіонізмом і, власне кажучи, є поетичним синтезом імпресіонізму й символізму. Розпочавши з принципу «митець має писати тільки те, що бачить, і тільки так, як він бачить», імпресіоністичне письмо дедалі більше зміщувалося в площину витонченої передачі відчуттів і вражень, настроїв і переживань, внаслідок чого в імпресіоністів відбувається «дематеріалізація матерії», «образ природи перетворюється в процес, у виникнення і минання», зрештою, «в потік суб'єктивних вражень» [47,891]. Доведене до надвитонченості, «мистецтво відображення» перетворюється на «мистецтво вираження» й синтезується символізмом, що з усією можливою переконливістю і демонструє поезія Верлена.

Зорієнтованість на музику, на поетичне перекодування її мови стає засадничим принципом Верлена і домінантою його поетики. Поетичний імпресіонізм невимушено переходить у символістську сугестію, покликану передавати невизначене, позбавлене чітких сенсів та обрисів, де слова стають своєрідними сигналами відчуттів та вражень і прагнуть їхнього сприймання на кшталт музичних звуків та акордів. Свій знаменитий вірш-декларацію «Поетичне мистецтво» Верлен розпочинає категоричним твердженням: «Найперше – музика у слові» і завершує його подібним закликком: «Так музики ж – всякчас і знов». Найпоследовніше ця музична настанова втілюється у його збірці «Романси без слів» (1874), сама назва якої артикулює домінування музичного первня й редукування в його поезії словесного складника.

Однак про все це вже написано багато, і я не буду повторювати відоме. Тут важливо наголосити, що поезія Верлена є тільки одним з варіантів музичних устремлінь у символістсько-імпресіоністичній поезії кінця XIX - початку XX ст., одним з методів перекодування музики в словесному мистецтві. Цей метод, що базується на музичних ресурсах мови, її мелодійності та наспівності, на мобілізації її звукових засобів (від ритмомелодики до алітерацій і асонансів), вносить у поетичний текст надвербальний зміст, семантичні й емоційні обертони. Ця музикальна інтенційність, така чародійна у Верлена, набула великого поширення в поезії зазначеної доби й відгукнулася, в широкому діапазоні модуляцій, у Г. фон Гофмансталя й В. Б. Єйтса, у О. Блока, Рубена Дарію, П. Тичини та багатьох інших поетів.

Значно складніше музична метамова переломлюється і перекодовується в поезії С. Малларме, в його «лінгвістичній музиці». Тут слід нагадати, що саме цьому поетові найбільшою мірою серед французьких «великих символістів» притаманні інтелектуальні тенденції. Як писав П. Клодель, «вірші були для нього чудовим засобом, щоб прийти від реальності чуттєвої до реальності інтелектуальної, <...> щоб картину, яка вимальовується перед нашими очима, замінити творенням» [43]. Ці інтелектуальні тенденції реалізуються у Малларме не в раціонально-аналітичних формах (його поезія не вдається до

фактів, не описує і не аналізує їх), його поезія навіює те, що існує цілісно, як універсали, не роздроблені в емпіричних реаліях, і що досягається не шляхом аналізів та умовиводів. І виявляється, що тут поезія також не може обійтися без музики.

Власне, поезія Малларме – це інтелектуальні мовленнєві конструкції, в яких *синтаксис* посів місце муз; поет, за визначенням П. Валері, підніс своє мистецтво до рівня «поетичного конструювання», відкривши тим самим один з магістральних шляхів розвитку поезії в ХХ ст. «Як світ чистих звуків, – писав Валері, – таких виразних на слух, був виділений зі світу шумів, щоб на протигагу йому скласти завершену систему музики, так поетична свідомість прагне діяти щодо мови: вона не втрачає надії відбирати в цьому породженні практики й статистики рідкісні елементи, із яких можна вибудувати твір, чаруючий і сприйнятний з першого до останнього рядка» [9,363]. У цьому, зрештою, й полягає «лінгвістична музика» поезії Малларме, яка ґрунтується не на мелодійності звучання вірша, не на асонансах, алітераціях, рефренах тощо. Він, як ніхто, вмів використовувати, кажучи словами Валері, «сприятливі можливості й щасливі випадковості мовлення», впливати незвичним і несподіваним, немовби заворожуючим зближенням і сполученням слів, будучи свідомим того, що ці зближення і сполучення несуть у собі більший поетичний чар і наснагу, ніж очевидні словесні значення.

Новаторство Малларме у своїй основі має принципово новий підхід до слова, яке було для нього не лише засобом висловлювання, а чимось незрівнянно більшим, у певному сенсі - засадничим кон-структом його поетики. Слово було не просто означником речей чи «одіжжю ідей», а передусім тією «матерією», з якої створюються вірші й витворюється поетична реальність, що має свою структуру, свої сенси і відповідності. Як писав поет у статті «Криза вірша», якоюсь мірою програмовій, вірш завершує виокремлення художньої мови із практично-комунікативної і творить нове мовлення, що звучить ніби заклинання і владно відмітає випадковість, прагнучи до

вираження сутнісного – тих універсалій, що ховаються за строкатістю емпіричних явищ.

Новий шлях перенесення і перекодування музики в словесному мистецтві, накреслений поезією Малларме, продовжений і розвинутий багатьма митцями слова наприкінці XIX – у першій половині XX ст. Прикметним явищем у цьому плані є пізня творчість Т. С. Еліота, зокрема його знаменитий цикл поем «Чотири квартети» (1936-1942). Тут маємо той же підхід до слова, те ж «маллармівське» зближення і сполучення слів поза їхніми очевидними значеннями, спрямоване на вираження метафізичного змісту без їх перетворення на символи й алегорії. Однак лише до цього музична інтенційованість «Чотирьох квартетів» не зводиться, тут маємо, сказати б, і музичний макрокосм, тут музиці належить величезна роль у художній організації твору, в його архітектоніці.

Т. С. Еліот розвиває в циклі метафізичні мотиви часу й небуття, співвідносячи їх з чотирма гераклітівськими стихіями космосу - повітрям, землею, водою та вогнем, які в поемах циклу є метафорами складових єства людини, її розуму, тіла, крові і духу, і людина тим самим постає як складова великого цілого, космосу. Та центральною категорією всього циклу є час, який у чотирьох квартетах постає у різних іпостасях: «як світ індивідуальної пам'яті («Бернт Нортон»), як циклічний рух історії («Іст Коукер»), як потік сьогоденішнього досвіду («Драй Салвейджес»), як одкровення трансцендентного сенсу людського життя («Літтл Гіддінг»). Кожний із «квартетів» має свій пейзажний фон (весняний, літній, осінній, зимовий), пов'язаний розгалуженою системою співвіднесень і з модифікаціями часу, і з чотирма гераклітівськими стихіями, і з чотирма втіленнями божественності» [16,91].

Прообраз структури цього твору з його розгортанням і переплетінням означених мотивів, їх зближеннями і розходженнями, їх прямим і зворотним рухом («Дорога вгору і дорога вниз – одна дорога», – виносить автор в епіграф першої поеми 60-й фрагмент Геракліта) – Еліот знайшов у музиці, а саме в «Чотирьох

квартетах» пізнього Бетховена (до речі, перенісши й назву цього опусу на свій твір). 1933 р. він писав: «...творити поезію поетичну за її сутністю, без будь-якої зовнішньої поетичності, поезію, оголену до кісток, настільки прозору, щоб при читанні звертали увагу не на самі вірші, а тільки на те, на що вони вказують. Стати вище поезії, як Бетховен у своїх пізніх творах ставав вище музики» [33,183]. Та це був той рубіж, далі якого поезія, залишаючись сама собою, йти не може.

Разом з тим у поезії кінця XIX – першої половини XX ст. відбувається посилення і поглиблення «навчання» не тільки у музики, а й у образотворчого мистецтва. За браком місця я звернуся лише до одного прикладу, зате дуже характерного і яскравого – до поезії Р. М. Рільке.

Слід сказати, що поезія Рільке, коли не брати до уваги ранніх збірок, що їх він сам оцінював невисоко і не перевидавав, починається зі збірки «Часослов» (1899-1903), означеної музичними орієнтаціями в поетичному вислові. За своїм змістом і структурою вона є грандіозним філософсько-містичним дійством, у висловленні якого особлива роль належить музичному первню. Та музичність «Часослова» своєрідна за своєю структурою і основною функцією, вона нагадує симфонію зі складним філософсько-ліричним змістом і поліфонічною будовою. Тут могутні хвилі музики накочуються одна за одною, несучи потік образів та асоціацій, активізуючи глибинний чуттєвий зміст слова. Але є в цій збірці своя метафізика: предметом вираження тут є не світ чуттєвих феноменів, а надчуттєве, універсальне, означене поетом як «Бог», і всі компоненти форми, в тому числі й чуттєві, підпорядковуються зрештою вираженню цього надчуттєвого.

Глибокий перелом в естетиці й поезії Рільке відбувається після його переїзду до Парижа 1902 р. й під впливом французького образотворчого мистецтва, зокрема О. Родена і П. Сезанна; в їх творчості він знайшов довершене втілення повноти буття в синтезі предметності й одухотвореності. Його поезія наступного періоду розвивається під впливом образотворчого

мистецтва і «навчання» у нього, перекодування його художньої мови. Центральним поняттям естетики Рільке цього періоду стає речі, твори мистецтва він розглядає як речі, звисно, в онтологічному сенсі, виходячи з постулатів античної естетики, для якої краса була тілесною, пластичною, а мистецькі твори мислилися в предметно-чуттєвому ряду.

Подібним чином уявляє він і власну поетичну творчість, прагнучи творити «поезії-речі», що мають існувати поряд зі скульптурами Родена і полотнами Сезанна, довершеними творами-речами давніх майстрів. Його поезія мала стати мистецтвом, що базується на увазі до речей, предметно-чуттєвого світу, на глибокому проникненні в цей світ і бездоганному володінні своїм «ремеслом». Свою творчу програму він формулював так: «Повинен і я прийти до творення речей; не пластичних, а написаних речей – таких реально-стей, що виходять із ремесла. Повинен і я відкрити найменший першоелемент, первинну клітину мого мистецтва – не матеріальний, але відчутний засіб, щоб зображати все» [61,119].

Реалізацією цієї програми була передусім його двотомна збірка «Нові поезії» (1907-1908), де він творить «поезії-речі», що розкривають світ речей, їхню «забуту сутність», їхнє «приховане життя». Та речі у Рільке – аж ніяк не мертва матерія, вони органічно поєднані з людиною і людським світом, вбирають їхній зміст і їхню сутність, їхнє тепло і їхню духовність. У «Нових поезіях» речі одухотворюються, стають втіленнями глибинного, узагальненого, в їхній предметності просвічує духовне й вічне, що знаходить у поетичному мистецтві Рільке завершене пластичне вираження. Це вже синтез «видимого» й «невидимого» у всеосяжному «внутрішньому просторі світу», що його поет прагнув вивести з-під дії процесів відчуження і дегуманізації, які набували дедалі загрозливішого розмаху в новітній «механічній цивілізації».

Вийшло так, що «ілюстративний» розділ цієї праці ґрунтується головним чином на матеріалі взаємопов'язаності та взаємодії поезії й інших мистецтв, передусім музики й живопису, наприкінці XIX і в першій половині XX ст. Та й із поезії вибрані лише окремі явища, що належать до її найвищого рівня. Це

можна пояснити тим, що з усіх літературних родів саме в поезії зазначені процеси відбувалися найбільш виразно й інтенсивно. Але активно відбувалися вони і в художній прозі, і в драматургії, не відрізняючись істотно в своїй парадигматиці, своїх функціях і формах. Отже, сподіваюся, що і в такому обсязі наш виклад достатньо переконливо potwierджує висловлені теоретичні засновки, а головне – необхідність і актуальність вивчення міжвидової взаємопов'язаності й взаємодії літератури в системі мистецтв як галузі порівняльного літературознавства.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Алексеев М. П.* Английский трактат XVIII века о поэзии и музыке // *Алексеев М. П.* Из истории английской литературы. – М.-Л., 1960. – С. 241; 249-253.
2. *Асмус В. Ф.* Немецкая эстетика XVIII века. – М., 1962. – С. 91-92.
3. *Аристотель.* Поэтика // *Аристотель и античная литература.* – М., 1978. – С. 112-117, 119-126, 152-162.
4. *Ауэрбах Э.* Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. – М., 1976. – С. 24.
5. *Бахтин М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // *Бахтин М.* Вопросы литературы и поэтики. – М., 1975. – С. 235.
6. *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений. – М., 1955. – Т. 5. – С. 7, 9.
7. *Божович В. И.* Традиции и взаимодействия искусств. Франция. Конец XIX – начало XX века. – М., 1987. – С. 93.
8. *Борев Ю.* Эстетика. – М., 1988. – С. 292.
9. *Валери П.* Об искусстве. – М., 1993. – С. 363.
10. *Ванслов В.* Эстетика романтизма. – М., 1966. – С. 235.
11. *Габермас Ю.* Філософський дискурс модерну. – К., 2001. – С. 14.
12. *Гегель Г. В. Ф.* Сочинения. – М., 1958. – Т. XIV. – С. 158.
13. *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика. – М., 1971. – Т. 3. – С. 358.

14. *Гонкуры Э. и Ж.* Дневник. Записки о литературной жизни. – М., 1964. – Т. 2. – С. 480.
15. *Днепров В.* Идеи времени и формы времени. – Л., 1980. – С. 425.
16. *Зверев А. М.* Модернизм в литературе США. – М., 1979. – С. 91.
17. *Каган М.* Морфология искусства. Историко–теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. – Л., 1972. – С. 91-92; 45.
18. *Кантор К. М.* Тысячеглазый Аргус: искусство и культура. – М., 1990.
19. *Лазарев В. Н.* Происхождение итальянского Возрождения. – М., 1956. – Т. 1. – С. 6.
20. *Лессинг Г. Е.* Лаокоон. – К., 1968. – С. 159-168.
21. Литература в системе искусств. – Л., 1982.
22. Литература и живопись. – Л., 1982.
23. Література і образотворче мистецтво. – К., 1971.
24. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики (ранняя классика). – М., 1963. – С. 209.
25. *Наливайко Д.* Стан і завдання українського порівняльного літературознавства // IV Міжнародний конгрес україністів / Літературознавство. – Кн. II. – К., 2000.
26. *Потебня А. А.* Мысль и язык. – К., 1926. – С. 106.
27. Русская литература и зарубежное искусство. – Л., 1982.
28. Типологические соответствия литературы и изобразительного искусства. – К.- Одесса, 1975.
29. *Франко І.* Із секретів поетичної творчості. – К., 1969. – С. 129.
30. *Хингельдиева И. Г.* Взаимодействие и синтез искусств. – М., 1982.
31. *Шахова К. О.* Образотворче мистецтво і література. – К., 1987.
32. *Шпенглер О.* Закат Европы.– Новосибирск, 1993. – Т. 1. Образ и действительность.– С. 300; 301.
33. *Элиот Т. С.* Бесплодная земля. Избранные стихотворения и поэмы. – М., 1971.– С. 183.

34. *Amico S. del.* Storia del Teatro drammatico. – V. I. // L'Europe dal Rinascimento al Romanticismo. – Milano, 1958. – P. 203.
35. *Bachelard G.* La poétique de la rêverie. – Paris, 1960.
36. *Baudelaire Ch.* Curiosités esthétiques. Art romantique et autres œuvres critiques. – Paris, 1962. – P. 424.
37. *Baudelaire Ch.* Œuvres complètes. – Paris, 1996. – P. 427.
38. *Brown C. S.* Comparative Literature // The Georgia Review. – 1959. – V. 13. – P. 174-175.
39. *Brown J. A.* Dissertation on the rise, union and power, the progressions, separations and corruptions of poetry and music. – London, 1763.
40. *Brunetière F.* Le roman naturaliste. – Paris, 1987. – P. 88.
41. *Caramaschi E.* Arts visuel et littérature. De Stendhal à l'impressionisme. – Fasano; Paris, 1985.
42. *Celis R., éd.* Littérature et Musique. – Bruxelles, 1982.
43. *Claudel P.* La catastrophe d'Igitur // Nouvel Revue française. – 1926, novembre.
44. *Corstius H. B.* Introduction to the Comparative Study of Literature. – Utrecht; New York, 1968.
45. *Dewey J.* Art as Experience. – New York, 1934.
46. *Greene T. M.* The Arts and the Art of Criticism. – Princeton, 1940.
47. *Hauser A.* Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. – München, 1973. – S. 891.
48. *Heckscher W. S.* Art and Literature. Studies in Relationship. – Durban; Baden-Baden, 1985.
49. *Hemerén G.* Influence in Art and Literature. – Princeton Univ. Press, 1975;
50. *Herders Werke in fünf Bänden. Zweiter Band.* – Berlin und Weimar, 1978. – S. 71–75.
51. *Hrabák, Josef.* Literární komparatistika. – Praha, 1976. – S. 8-12.
52. *Huch R.* Ausbreitung und Verfall der Romantik. – Leipzig, 1920. – S. 225.

53. *Hunt J. D.* Encounter: Essais on Literature and the Visual Arts. – New York, 1971; De la Palette à l'Écritoire. 2 v. – Université de Picardie, 1997.
54. *Istel E.* Die BlüKtezeit der musikalischen Romantik in Deutschland.– Leipzig, 1909. – S. 9; 60.
55. *Maury P.* Arts et littérature comparée: Etat présent de la question.– Paris, 1934.
56. *Mittenzwei W.* Das Musikalische in der Literatur. – Halle, 1962.
57. *Pleyne M.* Art et littérature. – Paris, 1977.
58. *Praž M.* Mnemosyne: The parallel between Literature and the Visual Arts. – Princeton Univ. Press, 1970;
59. Proceedings of the IXth Congress of the ICLA / Actes du IXe Congrès de l'AILC (Innsbruck, 1979). Ed. Zoran Konstantinovic. Innsbruck: AMOE, 1982. Vol. I: 305 pages
60. *Remak H. H.* Comparative Literature, its Definition and Function // Comparative Literature: Method and Perspective. – Carbondalle, 1961. – P. 3.
61. *Rilke R. M.* Briefe aus Jahren 1902 bis 1906. – Leipzig, 1930. – S. 119.
62. *Scher S. P.* Literatur und Musik. – Berlin, 1984.
63. *Střelka J.* Methodologie der Literaturwissenschaft. – Tübingen, 1978. – S. 201-205.
64. *Teesing H. P.* Literature and the Other Arts. Some Remarks // Yearbook of Comparative and General Literature. – V. 12.
65. The Symbolistic Movements in the Literature of European Languages. – Budapest, 1984.
66. *Thibaudet A.* Reflection sur le roman. – Paris, 1938. – P. 184.
67. *Walzel O.* Wechselseitige Erhellung der Künste. – Berlin, 1920.
68. *Weis K.* Symbiose der Künste. – Stuttgart, 1936.
69. *Weisstein U.* Die wechselseitige Erhellung von Literatur und Musik – ein Arbeitsgebiet der Komparatistik? // Neohelicon. – 1977. – 5.
70. *Weisstein U.* Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft. – Stuttgart: Aches Kapitel, 1968.

ТРИ «ЛАОКООНИ»: ТЕОРІЯ ІНТЕМЕДІЙ ВІД ЛЕСІНГА ДО АВАНГАРДУ

У статті аналізуються ключові питання теорії інтертекстуальності – семіотична і рецептивна природа інтермедійності, питання матеріальних носіїв медій, конфузія і дифузія медій. Зокрема в центрі уваги є рецепція і полеміка навколо трактату Лессінга “Лаосоон” упродовж двадцятого століття, зокрема у “The New Laocoön” І.Бабіта і “Towards a Newer Laocoön” К.Грінберга. Головна увага звернена на аналіз колізії між диференціацією та синтезом медій в теорії авангарду (Т.Адорно, Д.Гітінс, М.Фрід). Різні моделі інтермедіальності – змішування, фузія, інтермедія ілюструються еволюцією мистецтва від позитивізму, символізму до високого модернізму і авангарду. Значна увага приділена дискусії І.Франка з Лессінгом.

Ключові слова: інтермедіальність, рецепція, Gesamtkunstwerk, Лессінг, «Лаокоон», естетика, диференціація медій, конфузія медій, Ірвінг Бабіт, Клемент Грінберг, Майкл Фрід, Дік Гітінс, Іван Франко

Tamara Hundorova

Three "Laocoons": Theories of Intermediality from Lessing to Avant-garde.

The article analyzes key problems of the theory of intermediality - the semiotic and receptive concepts of intermediality, the question of materiality of media, as well as confusion and diffusion of media. In particular, the reception of the "Laocoön" (1766) by Gotthold Ephraim Lessing during the twentieth century, including the "The New Laocoon" by Irving Babbitt and "Towards a Newer Laocoon" by Klement Grinberg, are in the center of consideration. The main attention is paid to the analysis of the collision between differentiation and synthesis of media in the avant-garde theories of arts (Theodor Adorno, Dick Higgins, Michael Fried). The different models of intermediality, especially confusion, diffusion, intermedia are illustrated by the evolution of arts from the era of positivism to symbolism, high modernism and avant-garde. One of the aspects of interpretation is Ivan Franko's discussion with Lessing.

Key words: intermediality, reception, Gesamtkunstwerk, Lessing, Laocoon, differentiation of media, confusion of media, intermedia, FLUXUS, Irving Babbitt, Klement Grenberg, Michael Fried, Dick Higgins, Ivan Franko.

Ідея тотального артистичного об'єкта і теорія Gesamtkunstwerk

Джерела теорії інтермедіальності, яка набула особливого поширення в останню чверть двадцятого століття, сягають періоду романтизму та пов'язані з ідеєю синтезу мистецтв і тотального артистичного твору (*Gesamtkunstwerk*). Як вказує Крістіна Лайоші, поняття *Gesamtkunstwerk*, яке ще називається *total work of art*, *ideal work of art*, *universal artwork*, *synthesis of the arts*, *comprehensive artwork*, *all-embracing art form*, *total artwork*, вперше було використане філософом і письменником Евсебіусом Трандорфом (1783-1863) в «*Ästhetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst*» (1827) [9, 43].

Загалом же, поняття *Gesamtkunstwerk* супроводить всю історію мистецтва нового часу, а витoki її відносяться ще до часів античності. Принаймні в інтерпретації Річарда Вагнера ("Твір мистецтва майбутнього", 1849), який поширив термін і розробив оригінальну теорію *Gesamtkunstwerk*, як ідеальної (медійної) форми мистецтва майбутнього, прообразом тотального мистецького об'єкта стала антична драма, що відповідала ідеалізованій природі давньогрецького суспільства. В інтерпретації Вагнера грецький дух часів його розквіту поставав досконалою формою гармонії мистецтва, соціуму та політики, і таку гармонію великий майстер хотів би віднайти в мистецтві майбутнього. Формою такого мистецтва став для нього театр - завдяки його динамічному потенціалу і здатності впливати на публіку та витворювати з неї ідеальну спільноту. При цьому саме музика була наділена «активною роллю інтермедіальності (посередника), що пов'язує між собою різні мистецтва» [9, 52].

Якщо Вагнер бачив прообраз тотального мистецького об'єкта в античності, то Александр Веселовський у своїй «*Історичній поетиці*» вказував на синкретичну природу художньої творчості уже в первісні часи, де спів, танці, музика і слово поєднувалися в одному дійстві. Зокрема він говорив про синкретизм «первісної поезії». «Я розумію під цим сполучення ритмізованих, орхістичних рухів з піснею-музикою і елементами слова» [22, 155], - уточнював він. Така природа первісної поезії обумовлювалася, на думку вченого, її

нерозривним зв'язком з ритуалом і культом; вона також служила формою психофізичного катарсису і катарсису релігійного. У цьому плані Веселовський доповнював соціальну і політичну катарсисну дію тотального мистецтва в розумінні Вагнера. На думку Веселовського, згодом поезія стала інструментальною, а перехід до власне художніх цілей привів до відособлення поезії як мистецтва.

Туга за синкретичними формами пронизує всю історію культури, і особливо актуальною вона стає в модерний період - зокрема в добу романтизму, коли і складається концепція «синтезу мистецтв», або «тотального об'єкта мистецтва», *Gesamtkunstwerk*. В найзагальнішому сенсі, *Gesamtkunstwerk* як продукт романтизму служив своєрідною утопічною формою художнього мислення, яка відбивала мрію про органічну єдність виражальних засобів різних видів мистецтв в рамках окремого художнього твору, і, як така, водночас позначала ідеальні гармонійні стосунки між артистом та аудиторією. Філософськи та естетично така ідея «тотального мистецького твору» проявляла бажання подолати розрив між культурою і людиною, вселюдським універсумом та індивідом, а засобом і зразком втілення ідеального соціуму служило мистецтво. Тотальний мистецький об'єкт наділявся утопічними ознаками і переносився на соціум, оскільки прообразом ідеальних стосунків виступав мистецький твір і його сприйняття. Концепція *Gesamtkunstwerk* передбачала також уявлення про органічність мистецького твору, який розгортається як сама природа.

Тотальний мистецький об'єкт цікавив не лише Вагнера, але і символістів, і футуристів на початку 20 ст. («Живопис звуків, шуму і запахів, 1913 К.Карра; "Футуристична реконструкція Всесвіту", 1915 Дж.Балла і Ф.Деперо). Тотальний об'єкт мистецтва стосувався і цілого естетичного об'єкта в єдності твору та його рецепції, і нових синкретичних виражальних засобів, тобто формально-матеріальної сторони естетичного об'єкта. Так, у модерністів тотальний об'єкт асоціюється з розширенням естетичної реальності, зокрема за рахунок перенесення засобів мистецтва на реальність, та мови, наділеної

властивостями художньої сугестії. Натомість *тотальний мистецький об'єкт* в теоріях авангардистів означав розширення використання матеріалів різних медій, які перетворювалися на нові формально-виражальні засоби, які руйнували різницю між мистецьким і не-мистецьким явищем (readymade мистецтво, футуристичні колажі, типографічна революція Марінетті тощо). Мистецтво переноситься на побут, політику, щоденне життя. Загалом, на початку 20 століття естетико-утопічна природа *Gesamtkunstwerk* руйнується: інтермедійні та мультимедійні мистецькі форми владно виходять на культурну авансцену, зміщуючи синтез мистецтв у бік формалізму, а саме поняття *Gesamtkunstwerk* інтегрується тоталітарними рухами і стає частиною політичної практики соціалізму і фашизму.

Інтермедіальність як формальна проблема

Поняття «інтермедіальність» з'являється значно пізніше, ніж *Gesamtkunstwerk*. У 1983 році Aage A. Hansen-Löve запропонував термін *Intermedialität*, і з того часу він поступово і владно входить у науковий обіг. На цій основі з'явився цілий ряд нових понять в дискурсі про інтермедіальність, таких, як *трансмедіальність*, *мультимедіальність*, *кросмедіальність*, *гібридність* та ін. Особливої популярності інтермедіальні студії спочатку набувають у Німеччині. Як зауважує Іріна Раєвскі, поняття інтермедіальності набувало визнання в різних наукових колах, хоча первісно воно було зафіксовано як критичний інструментарій передусім у німецькомовному академічному середовищі [13, 43]. Раєвскі відзначає також, що поняття інтермедіальність наголошувало передусім на генетичній ознаці нових утворень, на що вказувало слово *inter*, – у той чи інший спосіб вказувалося на щось, що існує «між медіями» [13, 46]. Водночас, за словами дослідниці, мова йшла саме про появу *нової медії*, а не про використання *формальних засобів* різних медій – скажімо, музики, живопису, скульптури. «"Інтермедіальність", - відзначала вона, - отже, позначає такі конфігурації, які мають справу з переходом кордонів між медіями і які таким чином можуть відрізнятися від

інтрамедіальних феноменів, так само як трансмедіальних феноменів (тобто появи певного мотиву, естетики чи дискурсу в різних медіях)» [13, 46].

Зауважимо, що саме поняття «інтермедії», принаймні в українській літературі, має значно довшу історію. Так, наприклад, в українській літературі 17-18 ст. широку популярність здобули інтермедії – невеликі сценки з народного життя, які розігрувалися у проміжку між серйозними творами високої літератури. Як зауважував Микола Гудзій, «Назва «інтерлюдія», чи «інтермедія» (від лат. *inter* — між, *ludus* — гра, *medium* — те, що знаходиться посередині), походить від того, що ці п'єси вставлялися між окремими частинами основної, серйозної драми. В ряді випадків зміст інтермедій був зв'язаний з темами, що розвивалися в основних п'єсах, здебільшого ж вони своїм сюжетом були незалежні від цих п'єс. Головне призначення інтерлюдій полягало в тому, щоб дати відпочинок і розвагу глядачеві, стомленому серйозною дією, яка розігрувалася в основній п'єсі. Теми основної дії були переважно релігійні або історичні, хоч інтермедії включалися іноді і в п'єси з світською тематикою» [23].

Поліна Лівін уточнює, що відмінність інтермедій від звичайних драматичних творів полягала насамперед у їхній зорієнтованості на аудиторію. Глядачі були не просто спостерігачами за тим, що відбувалося на сцені, але брали участь в кожному моменті в житті персонажів. Інтермедії говорили не про речі високі чи знайомили з далекими краями і невідомими історіями, а прямо відображали культуру, традиції, щоденне життя глядачів [12, 94]. Отже, традиційні інтермедії – своєрідний жанр, де інтерес полягав не у взаємодії різних медій, а у «зв'язуванні» різних сфер, стилів та естетичних практик автора, актора і глядача.

Попри намагання дати вичерпне і універсальне визначення інтермедіальності, на сьогодні вже очевидно, що його сформулювати досить важко, тож дослідники а) визнають неозначеність об'єкта інтермедіальності і б) необхідність диференціювати різні типи (моделі) інтермедіальності. Намагаючись прояснити різноманітність явищ, до яких відсилають різні теорії

інтермедіальності, Раєвські зокрема наголошує на широкому та вузькому розумінні терміну. Вона визначає і три фундаментальні відмінності, які лежать в основі різних концепцій інтермедіальності. Перша з них стосується синхронного/діахронного підходу, тобто йдеться про типологію специфічних форм інтермедіальності або про історичні зміни у формах та функціях інтермедіальних практик. Друга відмінність полягає в тому, чи трактувати інтермедіальність як критичну категорію, яка використовується для конкретного аналізу певної індивідуальної медійної конфігурації, чи мислити її фундаментальною умовою і категорією мистецтва в цілому (*онтологічною інтермедіальністю* в розумінні Єнса Шретера).

Третя відмінність полягає у тому, як визначати інтермедіальність у конкретних випадках і в різних дисциплінах. Так, у літературних дослідженнях (або як їх називає Раєвські, медіа-філологічних студіях) передусім наголошується на формах і функціях медійних констеляцій конкретного об'єкта (тексту). Між тим у медіа-студіях наголос переноситься на сам процес медіалізації як такий. Серед конкретних форм медіалізації, до яких звертається Раєвські, вона виділяє три підкатегорії – *медіальну транспозицію* (трансформацію певного медіа-продукту типу адаптації фільмів); *медіальну комбінацію* (типу опери, театру, фільму, коміксів; мова про мультимедії, змішані медії, інтермедії) та *інтермедіальні референції* (відсилання у літературному творі до фільмів, музики, живопису у формі імітації або описів-екфразисів).

Інтермедіальність як рецептивна проблема

Єнс Шретер у статті «Discourses and Models of Intermediality» [17] водить важливе уточнення до теорії інтермедіальності. Зокрема, він говорить, що про медійний синтез чи фузію може йтися лише тоді, коли вони розглядаються як «соціо-темпоральна *симультанна презентація і реценція різних медійних форм в інституціоналізованих рамках*. “Синтез”, отже, *полягає не так в самій інтермедії, як у її реценційній і когнітивній асиміляції*» (Виділення мос. – Т.Г.)» [18, 20]. Таким чином, дослідник наголошує, що інтермедіальність не

зводиться лише до поєднання формальних засобів різних медій, але постає в момент «симультанної презентації» різнорідних медійних форм та означає «рецептивну або когнітивну асиміляцію» медій в одному об'єкті. Таким чином, стверджується що об'єкт інтермедійний знаходиться не в проміжку між медіями, а якраз у їхній одночасній інституціональній єдності, яка і сприймається як одноціле явище.

Фактично, Шретер дає феноменологічно-рецептивне визначення інтрмедіальності. Прикметно, однак, що він не розгортає і не виділяє феноменологічно-рецептивний дискурс інтермедіальності, пов'язаний з когнітивною актуалізацією синтезу медій, серед тих п'яти типів *дискурсу інтермедіальності*, які він вибудовує. Власне, дослідник вважає за необхідне говорити не про саму інтермедіальність, а про дискурс інтемедіальності, тобто про способи конструювання значень цього терміну.

Вибудовуючи «плерому дефініцій» [18, 16], Шретер розрізняє *синтетичний* (супермедіальність), *формальний* (трансмедіальність), *трансформативний*, *онтологічний* і *віртуальний* дискурси. Перший, тобто *синтетичний різновид дискурсу*, дослідник пов'язує з *Gesamtkunstwerk* Вагнера, а четвертий – *онтологічний* – трактує не через саму інтермедіальність, а через її *репрезентацію*. Синтетичний тип інтермедіальності Шретер веде від мистецького синтезу Вагнера, а конкретно пов'язує з мистецькими рухами 1960- рр., - *Happening* і *Fluxus*. Зокрема він відзначає, що завдяки діяльності групи артистів під назвою *Fluxus* термін «інтермедії» знову актуалізується в другій половині 1960-х і набуває авангардистського характеру.

Подібно до Вагнерового трактування *Gesamtkunstwerk*, синтетична інтермедійність також дістає в авангарді соціальну і політичну конотації. Для синтетичного дискурсу взагалі властиве негативне трактування «мономедій», - останні ототожнюються з формами соціального та естетичного відчуження. Натомість синтез медій (синтез, фузія, злиття мистецтв) сприймається в сенсі ідеальної гармонії людини і світу. Синтетична інтермедіальність сприймається через ідею соціального визволення, дістає сексуальну забарвленість та

асоціюється із поверненням до цілісності перед-цивілізаційного існування людини.

Новим, таким, що надає особливого значення такій синтетичній інтермедіальності в 1960-ті, стає акцент на психоемоційному, ментальному сприйнятті, тобто *рецептивний аспект* інтермедіальності. Лідер і теоретик руху *Fluxus* Дік Гігінс розробив концепцію інтермедійної єдності (злиття, флюксусу), де інтермедія стає способом досягнення нового чуттєвого досвіду («цілісного метального експерименту»). Такий досвід трактується як переживання – звільняюче, чуттєве, несподіване, метафізичне. Воно, фактично, співмірне з іншими формами розширення свідомості, практикуваними гіпі, такими, як наркотики і секс. Правда, вже у Вагнера поняття *Gesamtkunstwerk* асоціювалося з *еротичним* злиттям різних видів мистецтв, і прообразом при цьому служила «досконала гармонійна взаємодія жінки і чоловіка» [9, 51].

Отже, в найзагальнішому плані, можемо говорити про щонайменше два підходи до трактування інтермедійності. 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*.

Інтермедіальність як синтез/диференціація мистецтв

Якщо *Fluxus* як форма поп-арту засвідчував зростання інтермедіальності, то абстрактний неоавангард 1960-х (акціонізм, абстрактний експресіонізм) експериментував з крайнощами мистецьких форм і медій – те, що мало бути показаним на полотні, мало бути *не картиною*, але *акцією*. Загалом же у 1967 році Теодор Адорно констатував, що «кордони між різними мистецтвами стали текучими, або, точніше, їхня демаркаційні лінії стерлися» [1, 368]. Авангардистські естетичні експерименти з медіями радикально підривали романтичне метафізичне уявлення про синтез мистецтво.

Але вони також заперечували і спеціалізацію та диференціацію різних видів мистецтва, що розпочалися ще в період Ренесансу (Гораций, Альберті).

Адже саме в добу Відродження популярними стають так звані *paragone* (порівняння) – своєрідні дискусії і битви між різними мистецтвами за першість. В ході їх визначалися відмінності між мистецтвами, зокрема живописом і скульптурою. Власне, такі протиставлення між різними видами мистецтв стають передумовою так званої «системи мистецтв», сформульованої французькими енциклопедистами в середині 18 ст. [19].

Розмежування між різними мистецтвами відображало виокремлення суб'єкта та легітимізацію чуттєвості, що дозволяло сприймати мистецтво в категоріях об'єктності/суб'єктності та часово-просторових рамках, наприклад, музика розумілася темпоральною формою, а малярство - просторовою. Власне, саме в період Ренесансу у суперечках типу *paragone* дискусії велися навколо матеріальної субстанції мистецтва - природи матеріальних медій: їхньої двовірності/тривірності, оптичного/візуального тощо. Було актуальним і розмежування між поезією і живописом у зв'язку з фізіологічною природою їхніх матеріальних носіїв – зору і слуху, вуха і ока. Значну роль у процесах спеціалізації мистецтв відігравали на той час і соціоекономічні обставини, зокрема поява третього стану – майстрів-художників, які відвойовували собі право в системі існуючих гільдій. Скажімо, знаменитий Леонардо прагнув піднести живопис до найвищого статусу і ввести його в категорію ліберальних мистецтв, щоб тим самим легітимізувати права художників поруч із скульптурами. Відповідно, Леонардо твердив, що поезія і живопис однаково наділені образністю, але живопис має бути визнаним вищим мистецтвом згідно пріоритету ока перед вухом [19].

Особливу роль на шляху спеціалізації мистецтв і співвідношення матеріальної природи поезії і скульптури відіграв трактат *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) Готгольда Ефраїма Лессінга. За визнанням Мікаеля Фріда, саме у Лессінга з'являється «сучасне поняття артистичного медіуму» [5, viii] . Пізніше Гегель буде будувати свою систему мистецтв на основі переборення обмежень матеріальних медій різних мистецтв і за рахунок виявлення їхньої чисто духовної субстанції. Це послужило

імпульсом для зняття диференціації і спеціалізації мистецтва та пошуків їхнього романтичного ідеального синтезу. В цілому, однак, романтизм не означав повного ігнорування матеріальних засобів різних мистецтв (звуку, шрифту, зорової перспективи, дотику), але проявляв процеси трансформації та реінтеграції матеріальної субстанції знаку в естетичному об'єкті. В цілому, гегелівська естетика враховувала матеріальну субстанцію різних мистецтв – мову, колір, звук, однак базисною була ідея, що вони в процесі наближення цих мистецтв до ідеальної сутності мистецтва втрачають свою матеріальність і в кінцевому перетворюються на прості засоби.

Пізніше, особливо на початку 20 ст., стирання диференціації та конвергенція мистецтв стають визначальними процесами. При цьому загострюється питання про співвідношення ідеальної (естетико-символічної) природи та матеріальної основи мистецтва. З одного боку, спостерігається тенденція модерного мистецтва до проявлення матеріальності та піднесення матеріальної субстанції – звуку, слова, кольору – до рівня естетичного: полотно, папір, шрифт, звук – все стає естетично знаковим. З'являються колажі, і речі не мистецького, а щоденного вжитку – газети, взяття, одяг, цвяхи і т.п. – переносяться в іншу сферу і набувають естетичного змісту. При цьому їхня матеріальність втрачає самодостатність і вони стають знаками нових смислових мистецьких утворень. Водночас самі артефакти матеріалізуються і опредмечуються, як у поп-арті чи кемпі, стаючи в ряд з іншими матеріальними об'єктами. З другого боку, поглиблюється герменевтична тенденція розглядати мистецтво як феноменологічну сутність, що приводить до розуміння ідеальної, метафізичної природи мистецтва і поезії зокрема.

Таким чином, теорія інтермедіальності передбачає синхронний і діяхронний аналіз диференціації та синтезу (фузії) мистецтв - колізії, яка триває в історії мистецтв, починаючи з часів Ренесансу і до сьогодні.

Інтермедіальність як семіотична модель

На початку двадцять першого століття починають говорити про новий поворот у сфері літератури та гуманітаристики – інтермедіальний [20]. При

цьому навіть іде мова про трансформацію літературознавства в культурологію, або «компаративні культурологічні студії». В численних теоріях інтермедіальності, яка приходить на зміну теорії *Gesamtkunstwerk*, *по-перше*, наголошується комунікативний аспект мистецтва; *по-друге*, інтермедіальність переважно трактується через семіотичний процес кодифікації і перенесення значень, а інтемедіальні посилання розглядаються передусім на рівні означників (signifiers); і *по-третє*, особлива роль відводиться формам взаємодії медій – адаптації, трансформації тощо.

Прихильником семіотичної інтермедіальності виступає відомий німецький вчений Вернер Вольф. Він зокрема запропонував розглядати медії як комбінацію «технічних аспектів каналів», які використовуються семіотично, тобто задля публічної комунікації. Поєднуючись із культурними конвенціями, вони уможливають сприйняття нової медії, яка постає у процесі взаємодії різних мистецьких форм.

Зокрема Вольф визначає медії наступним чином: «Медія, так як вона окреслюється в літературних та інтермедіальних студіях, є конвенціонально і культурно окресленим засобом комунікації, який відрізняється не лише особливими технічними чи інституційними каналами (чи одним каналом), але передусім використанням однієї чи кількох семіотичних систем задля публічної передачі (трансмисії) змісту, який включає, але не зводиться до реферативних повідомлень» [20, 2]. Взагалі, медії відрізняються залежно від того, (а) який вид змісту вони передають, (б) як цей зміст презентований і (в) як він переживається [20, 2].

Як бачимо, Вольф трактує медії як *засоби (канали) комунікації*, тобто наголошує передусім на зростанні комунікативної природи сучасної культури та мистецтва (на відміну від модерністів, які наголошували на самореференційності художнього об'єкта). Учений також говорить про три аспекти медій як засобів комунікації – їхню матеріальну природу; зміст, який вони позначають, і сприйняття, яке вони викликають. Тобто Вольф вказує на матеріальний, смисловий і рецептивний виміри семіотичної

інтертекстуальності. Матеріальні параметри медій, звичайно, є різними – слово, звук, колір. Однак не лише поєднання (перенос, інтерференція, взаємопроникнення) різних матеріальних медійних засобів характеризує інтермедіальну поетику. Остання визначається також перенесенням інформації – певних змістових значень - «використанням однієї чи кількох семіотичних систем у процесі публічної передачі (трансмисії) змісту». Сам зміст включає, але не зводиться лише до референтних повідомлень про об'єкт, але несе й інші повідомлення – емотивні, фатичні, метакомунікативні тощо. Таким чином, Вольф говорить про інтермедіальність як „міжсеміотичні відношення» (*intersemiotic relations*).

Вольф визначає основні три питання, які є важливими, якщо ідеться про інтермедіальні літературознавчі дослідження, а саме: проблему дефініції; проблему компетенції щодо не-літературних медій; і питання про те, чи цей концепт не перевантажує літературні студії, які традиційно є студіями писаних художніх текстів. Дослідник ставить питання і про багатозначність поняття «медіум» в літературознавстві, про типологію інтермедіальних форм і два типи міжвидових семіотичних відношень – експліцитні („*telling*“, „*thematization*“) та імпліцитні („*showing*“, „*imitation*“, „*dramatization*“).

Визначення медій, однак, важко звести лише до знакової (семіотичної) теорії, яка базується на теоріях комунікації. Ларс Елестрем (Lars Ellestrom), наприклад, у статті «Модальності медій: модель для розуміння інтермедіальних відношень» (*The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations*) пропонує мати на увазі також і субкатегоріальні відношення всередині самих медій. Він звертає увагу на те, що поняття «медій» охоплює не лише означення, але також матеріальність художніх засобів і явище рецепції. Воно також включає в себе базову модель та її трансформовану змінену іпостась. «(...) як термін, «медія» повинна бути, - твердить він, - поділеною на субкатегорії, щоб позначити багато взаємозалежних аспектів багатогранного поняття медії і медіальності. (...) я розрізняю між “базовою медією”, “видозміненою медією” і “технічною медією”, - пояснює вчений. -

Базова медія і технічна медія є абстрактними категоріями, які допомагають нам зрозуміти, що медійні різновиди сформовані з дуже різного роду властивостей, у той час як технічні медії є дуже реальними засобами, необхідними для матеріалізації медійних різновидів» [3, 12].

Ще одним аспектом медій, на який вказує Еллестрем, є плутанина між матеріальністю медії та сприйняттям медії. Звичайно, говорить він, «матеріальність медій головним чином не відрізняється від сприйняття медії», оскільки для людини все існує у відчуттях. Водночас, як підкреслює він, принципово необхідно, бодай теоретично, розрізняти, «до якої міри певні якості належать до матеріальних аспектів медії і до якої міри вони є частиною сприйняття» [3, 15].

Таким чином, можна припустити, що інтермедіальність, окрім семіотичного аспекту, де медії виступають передусім комунікативними каналами, які кодують і переносять інформацію, включає в себе також проблематику, пов'язану з рецепцією та матеріальною природою інтермедійних феноменів. Навіть побіжний огляд дискусій, пов'язаних з інтермедіальністю, дозволяє говорити, що принциповими при цьому є питання про те, яким способом відбувається поєднання медій не лише як засобів комунікації, але і як матеріальних засобів, і що означає інтермедіальність не лише в плані поєднання (фузії, перенесення, трансформації, тематизації і т.п.) засобів різних мистецтв, але і в аспекті рецептивному? І чи дійсно, як зауважує Ларс Еллестрем, «матеріальність медії в основному не відрізняється від сприйняття медії» [3, 15].

Щоб наблизитися до розуміння цих питань, звернемося до історії мистецтв і дискусій про межі мистецтв у новітні часи, починаючи зі знаменитого «Лаокоона» Лессінга.

«Лаокоон» Лессінга і феноменологічна теорія медій

Як зауважує Свен-Олов Валенстайн, створення естетики як теорії, котра б об'єднала всі мистецтва, передбачало, щоб, по-перше, народилася ідея суб'єкта, який би об'єднав їх в сенсі сприйняття, а по-друге, щоб відбулася вивільнення

чуттєвості з-під раціональних обмежень [19]. Значною віхою на цьому шляху стала поява «Лаокоона» Лессінга (1766), який послужив важливим моментом на шляху дереалізації матеріальної субстанції мистецтва, а саме – слова (в поезії) і каменю (у скульптурі).

Як відомо, у своєму трактаті Лессінг підходить до класифікації мистецтв і визначення їхніх меж не механістично, а феноменологічно – через ідеальний тип мистецтва та його диференційовані види. Замість розрізняти мистецтва на основі їхніх матеріальних субстанцій, Лессінг робить розрізнення, наголошуючи момент їхнього ментального сприйняття. Категорії часу і простору, до яких він відсилає, порівнюючи поезію і скульптуру, звичайно ж є ментальними категоріями, рецептивними. Тобто імпліцитно припускається існування суб'єкта, який може сприймати ці види мистецтв в категоріях часу і простору, внутрішньої і зовнішньої форм.

Можна говорити, що Лессінг також впроваджує протосеміотичний підхід, оскільки він говорить про те, як співвідноситься знак у поезії і малярстві з естетичними, ментальними образами. Він також розрізняє між словами - *арбітрарними* знаками, які представляють картини перед внутрішнім зором слухача, і *натуральними* знаками, наприклад, у малярстві, де картини і образи є конкретними, а не лише ідеально уявленими. Слово, таким чином і, відповідно, поезія володіють особливою силою, яка забезпечується уявою. Особливий інтерес у плані рецептивної концепції Лессінга полягає в тому, що критик розрізняє феноменологічні моделі сприйняття: так, живопис критик бачить через *симультанність, одночасність* моменту сприйняття, між тим коли поезію він характеризує в аспекті *послідовності* моментів сприйняття.

Естетик-просвітителю Лессінг протестує проти змішування мистецтв, зокрема проти зведення поезії до опису живописних картин, а малярства – до змалювання алегоричних образів, і наголошує на знаковій відмінності цих двох форм зображення. Він твердить, що в аспекті відображення дійсності вони розрізняються передусім своїми матеріальними знаками вираження: у випадку поезії ними є членороздільні звуки, що сприймаються в часі, а у випадку

живопису – тіла і фарби, взяті в просторі. Причому самі знаки можуть розташовуватися або поруч один одного, або ж уявлятися послідовно в часі. Ці знаки щось означають, тобто пов'язані з уявленнями (образами). У першому випадку (просторовому) знаки позначають предмети або їхні частини, які і в реальності знаходяться один поруч одного. У другому випадку знаки вираження, які постають у часі, можуть позначати лише такі предмети або частини предметів, які і в реальності слідують послідовно в часі. За Лессінгом, якщо йдеться про просторове співіснування предметів (чи частин предметів), говоримо про тіла, які і є об'єктом живопису; якщо йдеться про часову послідовність предметів (чи частин предметів), говоримо про дії, які є об'єктом поезії.

Така досить складна система знаків і означуваних у Лессінга започатковує семіотичний підхід до аналізу мистецтв. Уводить Лессінг і рецептивний аналіз. Він зокрема апелює до уявлень (образів), які виникають при спогляданні картини і читанні поезії, звертає увагу на відмінність рецепції кожного з цих видів мистецтва. Причому Лессінг значно вище ставить поезію, оскільки вербальне мистецтво через знак відразу співвідноситься з референтом (богами, піднесеним) і не потребує ніякого фізичного зниження (ототожнення з чимось тілесним, фізичним), як це має місце у випадку візуального, коли сакральний зміст репрезентується через тілесне [15, 3 – 45]. «Отже, треба обмежити загальноприйнятту думку, ніби поетичний опис завжди може послужити сюжетом для хорошої картини і що опис поета хороший лише тією мірою, наскільки художник може точно відтворити його, - - зауважував Лессінг. - (...) Варто лише подумати про ширшу сферу поезії, про необмежене поле діяльності нашої уяви, про нематеріальність його образів, які можуть знаходитися один біля одного в надзвичайній кількості і різноманітності, не покриваючись взаємно і не перешкоджаючи один одному, що неможливо з реальними речами або навіть з матеріальними відтвореннями, обмеженими тісними рамками простору і часу» [26, 415]. Фактично, як твердить Прадьян Рат, Лессінг вибудовує ієрархічну систему співвідношення, і першість віддає

поезії, передусім тому, що вона наділена образністю та уявою [15, 25], що звичайно відбивало його власну позицію, як поета. Натомість він применшує роль *тілесного* і матеріального, котре, на його переконання, стримує образне уявлення своєю конкретністю і застиглістю.

Уводячи рецептивний підхід, Лессінг твердить, що поетичні описи, скажімо Гомера, зовсім не викликають картинні образи, які буквально може відтворити живописець. Адже поет з допомогою різних способів уміє розбивати предмет зображення на ряд сцен і моментів, і в кожному з них предмет виглядає інакшим. Натомість художник, твердить Лессінг, має дочекатися, поки уявлення про цей предмет не стане цілісним, готовим, зупиненим, щоб відтворити його. Скажімо, щоб показати колісницю Юнони, Гомер показує, як Геба складає її на наших очах – поет описує мідні спиці і шини, золоті обіддя, дишла, упряж, все, з чого складається колісниця. Це часова послідовність дій, яку не може відтворити художник.

Лессінг будує свою концепцію на фізичній відмінності медій, однак звертає увагу на перцепцію і дискутує можливості репрезентації такої перцепції. Водночас він уникає говорити про реального носія такої перцепції – суб'єкта свідомості. І все ж у своїй критиці Лессінг вдається до риторичних прийомів, які вказують на його «гру зі словами» і з читачем, якого він запрошує аргументувати і стати учасником інтерпретації. Як твердить Роберт Левенталь [11, 111], це той живий діалогічний дух, за який Лессінга особливо цінували романтики, зокрема Фрідріх Шлегель. Пізніше Шлегель розвиватиме ідеї Лессінга в плані рецепції, апелюючи до категорії суб'єкта-реципієнта. «Аналітичний письменник спостерігає читача таким, яким він є, і пускає в хід свою машинерію, щоб здійснити відповідний ефект. Синтетичний письменник конструює і створює собі читача таким, яким і має бути; він мислить його не мертвим і в стані спокою, але живим і реагуючим. Він представляє відкрите ним [читачем] таким, що послідовно відкривається перед його зором або ж примушує читача самому відкрити це. Він не хоче справити на нього певний

вплив, але вступає з ним у священний союз інтимного спільного філософування (*Symphilosophie*) або поетичної творчості (*Sympoesie*)» [28, 286].

Звичайно, уявлення Лессінга базувалися на досвіді попередніх етапів в розвитку мистецтв, і зокрема класицизму, що і призводило до ідеї мономедійності поезії і малярства. Він не звертав уваги на моменти синтезу і трансгресії мистецтв, стверджуючи категорично, що «часова послідовність - область поета, простір – область живописця». Натомість пізніші естетичні практики романтизму, модернізму, постмодернізму дозволяють значно скорегувати уявлення німецького філософа, базуючись на теоріях інтермедіальності.

Прикметно також, що основна увага Лессінга припадає на означуване («картини»). Він дещо нехтує матеріальними носіями знаків, зокрема поетичної мови, хоча і розрізняє природні і арбітрарні знаки. Звуки служать для нього *довільними* знаками предметів, за винятком ономапоетичних, які означають те, що власне і говорять. Хоча колись, на його переконання, знаки були *природними*. Такими *природними* знаками, на думку Лессінга, можуть стати в поезії метафори, оскільки вони порівнюють слова з конкретними речами. Однак невідповідність між самими словами і позначуваними ними об'єктами є для Лессінга річчю неважливою і незначущою. Він не звертає увагу на гру, яка відкривається у цій зоні розриву означників і означуваного, на «внутрішню форму» слова, яка стала пізніше для Потебні відправним пунктом для розуміння поетичного значення, на означники (signifiers), які будуть полем гри для деконструктивізму. Лессінг також наголошував, що всяке зображення конкретних речей з допомогою слова порушує імагінативну природу поезії і руйнує ту чуттєву ілюзію, яку створює поезія. Предметність є поза межами поезії, твердив він. Між тим предметна, чи конкретна поезія так само є сферою художніх експериментів у новітні часи і включається в інтермедіальну гру.

Водночас Лессінгова характеристика психології сприйняття поезії і живопису на основі часово-просторових категорій та послідовності (поезія) або суміжності (малярство) відгукується в наступних комунікативних теоріях.

Якщо ідеться про комунікацію і смислове повідомлення (а Лессінг, як ми бачили, апелює до рецепції і семіотичного наповнення знаків вираження), то актуалізацію його матриці можемо бачити в лінгвістиці. Так, лінгвісти вказують на два види операцій, необхідних для того, щоб звукове висловлювання стало значимим дійством, - комбінацію і селекцію, і при цьому говорять про часову та віртуальну (просторову) рецепцію мовних одиниць. «Таким чином, з ч е п л е н н я синхронних одиниць в пучки і с п і в п о л о ж е н н я послідовних одиниць в мовному ланцюжку суть два способи, якими ми, як мовці, об'єднуємо мовні складові», - твердив, наприклад, Роман Якобсон [31, 112], імпліцитно апелюючи до часових та просторових асоціацій. А Ф. де Соссюр використовував часопросторові асоціації, щоб пояснити механізми комбінації і селекції в момент означування, де перша інстанція "існує in presentia: вона обумовлена реальною присутністю двох або кількох одиниць в складі реального мовного ланцюжка», тоді як друга «поєднує одиниці in absentia, як члени віртуального мнемотичного ряду» [31, 114].

Загалом, «Лаокоон» Лессінга став епохальною подією в історії естетики. Він не лише співвідносився з мистецтвом 18 століття, але послужив матрицею для осмислення еволюції художніх форм і естетичних процесів у майбутньому. Центральним питанням, яке сформулював Лессінг і яке він виніс на передній план, було питання про *чистоту медій*. І хоча сама еволюція мистецтв рухалася передусім у напрямку синтезу медій, періодично виникали спроби загальмувати ці процеси і знову поставити на порядок денний Лессінгову ідею диференціації і відмінності медій.

“The New Laocoön” Ірвінга Бебіта: питання конфузії медій в епоху декадансу

«Чи дійсно «Лаокоон» відповідає на питання, які піднімалися в цей період (ідеться про романтизм і натуралізм – Т.Г.) щодо власне кордонів мистецтв, зокрема малярства і письма?» [2, viii] - запитував у “The New Laocoön. An Essay On the Confusion Of the Arts” Irving Babbitt в 1910 році, апелюючи до історії мистецтв 19 століття. Іншими словами, чи відповідає

наступний період мистецтва тим ідеям, які запропонував Лессінг майже півтора століття тому? «Новий Лаокоон» з'явився в Америці з-під пера відомого гарвардського професора-літературознавця Ірвінга Бебіта (1865 – 1933), одного з засновників школи «нового гуманізму». Бебіт виступав послідовником Арістотеля, був опонентом романтизму і прибічником широко трактованого класичного гуманізму, який, на переконання критика, становив собою традицію, здатну нейтралізувати волюнтаризм та індивідуалізм найновішого буржуазного суспільства і культури кінця 19 – початку 20 ст.

У своїй критичній переоцінці Лессінга Бебіт, з одного боку, прагне переглянути уявлення про межі поезії та інших видів мистецтва в період після романтизму і натуралізму. З другого боку, він наголошує справедливність твердження Лессінга про мономедійність мистецтв і виступає проти їхнього змішування в символізмі. Як відомо, Лессінгова теорія не включала досвід романтиків, тим більше не могла стосуватися пізніших натуралізму і символізму, які значно видозмінили межі кордонів між медіями. Відтак, Бебіт ставить перед собою завдання продовжити *«Лаокоон»* як трактат про межі мистецтв в після-Лессінгову епоху. Бебіт широко аналізує романтичну естетику, зокрема говорить про відкриту романтизмом практику змішування мистецтв, теорію спонтанності, платонічну теорію мистецтва тощо.

Як відомо, Лессінг не схвалював того, щоб поети займалися живописанням, а художники, зі свого боку, змальовували вищі, сублімовані почуття та божественних істот. Поезія, на його переконання, втрачає, коли стає словесним живописом, а малярство стає грубим, коли репрезентує сакральні постаті, оскільки не може обійтися без матеріалізації ідеальних образів. Однак, як говорить Бебіт, після виходу *«Лаокоона»* Лессінга мистецтво зазнає значних змін і відзначається не лише зростанням суб'єктивності, але характеризується «загальним змішуванням мистецтв, так само як різних жанрів всередині кордонів кожного мистецтва» [2, viii]. Для прикладу Бебіт називає поєднання і перенесення засобів різних мистецтв у творчості парнасця Теофіля Готье, поєднання сонетів і малюнків у прерафаеліта Данте Габріеля Росетті, говорить

про симфонічно-вербальні експерименти символіста Стефана Маларме. Початок цих процесів критик вбачає у романтизмі, трактуючи його досить широко. Він нагадує про Новаліса, Тіка, Фрідріха Шлегеля, а найвиразнішим представником романтизму називає Руссо. Романтизм, твердить Бебіт, заперечує традиції близького критикові ренесансного гуманізму і стає джерелом сучасного індивідуалізму. Нові можливості для оновлення мистецтва Бебіт, навпаки, бачить лише в неокласичному гуманістичному світогляді і мистецтві, створюваному за людськими мірками.

Важливо зауважити, що Бебіт вперше в історії літературознавства називає «Лаокоон» Лессінга «проблемою компаративної літератури» [2, ix] і говорить не лише про змішування мистецтв, але і жанрів. У своєму трактаті він називає синтез мистецтв, про який ідеться у Лессінга, псевдокласичним. Натомість сам говорить про інший вид синтезу, започаткований романтиками. При цьому критик апелює до нового після Лессінга поняття – *confusion* (змішування) мистецтв, зауважуючи при цьому, що «одним із способів узаконення компаративної літератури самої по собі є вироблення можливих дефініцій такого роду, які були б водночас ширшими і більш акуратними» [2, xi].

Колись Лессінг твердив, що мистецтва пов'язані наслідуванням: «коли говорять, ніби художник наслідує поета або поет – художника, це може мати двоякий смисл. Або один з дійсно робить предметом наслідування твір іншого, або ж вони наслідують одному й тому ж, лише один запозичає в іншого спосіб і манеру наслідування» [26, 419]. Тепер Бебіт говорить про ситуацію, коли різні мистецькі форми вже більше не існують мономедійно і не наслідують один одного, але взаємопов'язані між собою.

Бебіт зізнається у тому, як важко йому підшукати термін для явища, про яке збирається говорити. Він вживає франкомовні поняття *genre tranche*, *melange des genres* і врешті-решт зупиняється на слові *confusion* – змішування. Говорячи про *confusion* мистецтв у романтизмі, Бебіт апелює до неоплатонізму і теорії наслідування *піднесеної, облагородженої, олюдненої природи*. Адже коли псевдокласичне змішування здійснювалося на ґрунті *наслідування природи*, то

романтичне змішування відбувалося на основі нових формальних і рецептивних засобів естетичного впливу типу *спонтанності та сугестивності*, а також таких гібридних форм, як слово-малярство, кольористична аудіальність тощо.

Бєбіт закидає Лессінгу те, що французький критик не звертав уваги на сугестивність слів, таку важливу для нових часів. Лессінг розглядав слова як «пасивний матеріал», а поета бачив просто свідомим комбінатором матеріалу, навпаки, Бєбіт говорить про сугестивну силу слів, їхню магічність, свіжу і спонтанну чуттєвість, яку відкрили поети-романтики.

У цілому, *«Новий Лаокоон»* наголошував на нових психоестетичних можливостях матеріальних носіїв різних видів мистецтв, ігнорованих Лессінгом і відкритих романтиками. Лессінг не звертав уваги на чуттєвість і смак, а його трактат є поєднанням Арістотелівської теорії і антикварних студій, твердив Бєбіт. Саме з неоплатонічної чуттєвості, на його думку, походило романтичне бажання не так пов'язати мистецтва в новому синтезі, як емоційно переплавити їх. Мета романтиків полягала не в тому, щоб викликати в уяві одні і ті ж предмети, а в тому, щоб пробудити ті ж самі відчуття, які переживають реципієнти, дивлячись на них. Хоча слова в поезії слідують поступово в часі один за одним, але звукові та колористичні асоціації, які вони викликають, виводять в інші простори і виходять за поле поезії, ототожнюючись з образами інших видів мистецтва – малярства, музики. Так виникає емоційна єдність – одне почуття викликає живий відгук в іншому, всі кордони знищуються, всі чіткі обриси переплавляються в неясному і чуттєвому благоговінні, твердив Бєбіт.

На думку автора *«Нового Лаокоона»*, ця чуттєвість, чи, як він її називає, гіперестезія, розвинута до крайності Руссо, відлунює у транс-ілюзіях, навіюваннях та спонтанності інстинктів Е.По і символістів. Лессінг не дійшов до того, щоб встановити формальну подібність між словами і фігурами мови в поезії та кольорами в малярстві. Він наголошував на відмінності матеріалів і способів імітації у поезії і малярстві та говорив передусім про наслідування дій

(акцій), а не чуття. Однак уже в романтиків слова вже більше не сліднують один за одним і не є пасивними та інертними, як писав той же Лессінг, їхня поезія використовує всі ресурси сугестії, щоб стати музикою або малярством. Так руйнуються межі мистецтв. «Ми живемо у вік, що божеволіє щодо сугестивності в усьому, від мистецтва до терапії» [2, 184], - констатує Бебіт. Будучи прихильником неокласицизму з його культом форми, він закликав до розумного синтезу і не сприймав романтиків з їхнім культом експресії і сугестії. Аналізуючи гіперчуттєвість і прагнення до ототожнення поезії з музикою та малярством, він пропонував дотримуватися меж між мистецтвами [2, 116]. Руйнуванням меж між різними медіями він вважав варварством, оскільки ідеалом для нього лишалося велике мистецтво античності. Себе ж він називав «скромним послідовником Лессінгових зусиль» [2, 252] відстояти класичну чистоту жанрів і родів мистецтв.

Визначальні риси сугестивного символістського мистецтва намагався зафіксувати у цей час і український критик Сергій Єфремов у знаковій для дискусій про модернізм в Україні статті «В поисках новой красоты» (1901). Так само, як і Бебіт, не сприймаючи символізм, Єфремов піддав особливій критиці *сугестивну природу мови*. За його словами, символістська поезія перетворює слово на *фетиш* («схиляння на колінах здійснюється саме перед словами, перед абстрагованою, а не реальною красою», «перед словом, як перед фетишем»), а символістська сугестія споріднена з *еротизмом* («“статеве кохання”, очевидно, в якості одного з проявів Вічної Краси, служить також фетишем») та *індивідуалізмом* («тенденція поклоніння перед “вищими людьми” і презирство до звичайних смертних»).

Слово як матеріал при цьому втрачає пряму номінативну функцію, зате стає комунікативним каналом для ірреального. Справді, за словами Андрія Белого, теоретика російського символізму, «слово пов'язує безсловесний, незримий світ, який роїться в підсвідомій глибині моєї особистої свідомості, з безсловесним, безмістовним світом, який роїться поза моєю особистістю. Слово створює новий, третій світ – світ звукових символів, за посередництвом

якого висвітлюються таємниці поза мною розташованого світу, як і таємниці світу, заховані всередині мене» [21, 227].

Значення слова в структурах символістського плану розминається, наголошував Єфремов. «Хаос неясних образів, уривків думок і безкінечний потік слів», «яскрава пляма, без контурів і меж» замість слова-імені, «суб'єктивні, довільні комбінації образів і думок» – ці закиди Єфремова молодим авторам-символістам насправді засвідчували зростання ролі ритмічних, інтонаційних, живописних, музико-силабічних структур у сугестивній образності символістів. «Краса образів, форм, барв, тонів, звідси любов до музики й поезії, з одного боку, і страх перед дизгармонією, ненависть до всього, “що грубе, без чувства і що – немuzикальне”, з другого, – це нерв її письменницької діяльності» [24, 94], – критикував Єфремов особливості сугестивного письма Ольги Кобилянської.

Символізм, таким чином, засвідчив кризу мови. Для Михайла Яцкова криза мови була закономірним явищем нового мислення, оскільки «синтеза природи, її життя в красках і звуках, – зауважував він, – се не забавка. Слово до опису природи заслабий апарат. При описах життя природи треба персоніфікації руху, великого почуття малярства і музики; писане слово тут рветься, тріскає – треба просто творити його, схоплювати комплекси красок, komponувати акорди і се тим більше не забавка, чим поет щиріше і простіше має представити якусь хвилю» [**Ошибка! Источник ссылки не найден.**, 57]. Синестезія на основі поєднання слова, музики і малярства – важлива прикмета символістського образотворення, що виникає внаслідок кризи мови. Малларме саму сутність поезії пов'язував з пошуками такого слова, яке зрідні з музикою. «Вибрати посутнє слово – значить вибрати поезію, і символісти встановили її спорідненість із музикою» [30, 189], - твердив він.

Дискусії навколо сугестивної спроможності мистецтва, і зокрема символізму, в різних критиків, зокрема Бебіта і Єфремова, попри відмінність їхніх смаків (у Бебіта – неокласицичних, у Єфремова – реалістичних), засвідчували в цілому рух літератури в напрямку інтермедійних зближень.

Спільним для них був також раціоналізм. Зокрема Бебіт виступав проти нехтування раціональністю і проти абсолютизації експресії і чуттєвості, тобто проти запозичання мови малярства і музики, до якого прагнули символісти, руйнуючи межі мистецьких жанрів. Бебіт наголошував, що у мистецтві важливо знайти «досконалу єдність форми і вираження». Щоб мистецтво було вартісним, воно має не лише виражати, але формувати те, що обмежує це вираження [2, 230], визнавав він. Він також виступав проти злиття мов і виникнення певної метамови, якою можуть керуватися всі види мистецтв. На думку Бебіта, спонтанність романтичного живопису-музики-поезії приводить до змішаного чуттєвого синтезу, який забезпечує «співзвучність між людиною і зовнішньою природою, так само як між різними чуттями-враженнями між собою» [2, 164]. Таким чином, зауважував критик, виникає враження, що будь-що можна інтерпретувати через сугестію.

«Лаокоон» доби позитивізму: Іван Франко проти Лессінга

Бебіт був не самотнім, хто розпочав дискусію з Лессінгом в епоху fin de siècle. Кількома роками раніше за Бебіта Іван Франко у праці «З секретів поетичної творчості» (1898) запропонував нове бачення художнього синтезу і вступив у дискусію з Лессінгом. Франко, подібно до німецького критика, говорить про подібне і відмінне в поезії і малярстві. Передусім він виявляє те спільне, що їх об'єднує, на ґрунті естетичного сприйняття. Імпліцитно передбачається існування суб'єкта такого сприйняття. Метою є *створення певного естетичного враження з допомогою властивих цим видам мистецтва засобів*. «Ми самі собою вносимо рух у той куточок природи, який закріпив маляр, і власне в тім лежить головне і всім доступне естетичне вдоволення, яке дають нам добрі малюнки», - твердить Франко. Подібною є і мета поезії – «властивими їй засобами репродукувати в душі читача чи слухача ті самі моменти життя (руху, ситуації), які закріпив у поетичному творі його автор».

Франко виходить з первісної міметичної функції обох видів – малярство з допомогою ліній і фарб прагне «передати нам чи то якусь частину дійсного світу (...), або якусь думку, виявлену також постатями, взятими більше або

менше живцем з природи (...)» [27, 102]. Поезія також «передає якийсь шматок дійсності, закріплює його в вузькі (порівняно до дійсності) рамці, піднімає його понад водоворот дійсного життя» [27, 103].

Як критик, Франко, таким чином, говорить про наслідування (імітацію) дійсності, що відповідає його реалістичним (позитивістським) уподобанням. Він також уточнює, що «і вихідна точка» (себто дійсність), і мета (естетичне задоволення) в поезії і малярства однакові. Він навіть іде далі й зауважує, що «можна би додати, що потроху однаковий і спосіб, яким вони осягають сю мету» [27, 103]. Мовляв, поезія також «обертається до зору, оперує цілою системою кольорових плямок (літер)», а іноді «літери відразу викликають в нашій уяві конкретні образи, відповідні словам, які творять літери, написані в книзі» [27, 103]. Так Франко зближує *матеріальні засоби* поезії і малярства. Однак далі він зупиняється досить широко на відмінностях їхніх рецептивних, *психофізіологічних* механізмів.

Принципову і кардинальну різницю між двома медіями Франко вбачає в тому, що «малярство апелює тільки до зору і тільки посередньо, при допомозі зорових вражень, розбуджує в нашій душі образи, які найчастіше являються в асоціації з даним зоровим враженням», між тим коли поезія «апелює рівночасно до зору і до слуху, а далі, при допомозі слів, і до всіх інших змислів» [27, 104]. Відтак, на думку Франка, поезія звертається водночас до зору і до слуху та поєднує дві категорії – простору і часу. Поезія, отже, стоїть вище за інші медії. Так твердив і Лессінг, тож його думку Франко, як бачимо, цілком поділяє.

Поштовхом для порівняння малярства і поезії служить для Франка «Лаокоон» Лессінга. До нього прямо звертається він, зауважуючи, що думки німецького критика варто скорегувати, оскільки «ще перед 100 роками Лессінг у «Лаокооні» твердив зовсім не те, вбачаючи власне головну, бодай чи не одну різницю між поезією й малярством в тім, що малярство панує виключно в категорії місця, а поезія в категорії часу» [27, 104]. Франко корегує думку Лессінга за рахунок психофізіологічної рецепції. Малюнок можна

сприймати частинами, твердить він, наші очі блукають по картині, ми можемо наближатися або віддалятися, можемо зосереджуватися то на одній, то на іншій деталі. Відтак, хоча митець поєднує всі деталі місцем, ми «перципуємо його твір частинами, в категорії часу і руху», - говорить Франко. Поезія також поєднується місцем у просторі, автор малює словами, вибудовує певну зв'язану послідовність. Тож і в поезії перцепція відбувається в категоріях часу. Таким чином, Франко уточнює, що «Лессінгова антитеза поезії і малярства не може вважатися вірною; хоч не в однаковій мірі, а все-таки обі ті галузі штуки простягаються в обох категоріях – простору і часу, мають в собі спокій і рух» [27, 105].

Увесь цей аналіз потрібен Франкові, щоб запропонувати інше розрізнення двох медій. Так само, як Лессінг, він відкидає формулу, що малярство може повністю й адекватно передати поетичний образ і називає такий образ «декорацією сцени», «мертвим тілом», «незугарною копією». Приміром, поетичний образ рядків Генріха Гайне «Сонце ще раз піднімається з землі, сиплючи промінням», на думку Франка, маляр може передати, намалювавши сонце над землею чи під землею, але воно буде «недвижне». Натомість поезія передає і гойдання на хвилях в човні, і сонце, що то з'являється то зникає разом з коливанням хвиль, і спогади про минуле, в які занурений герой, так що зрозумілим стає біль розлуки, яка погнала його в самотині десь за море. Отже, каже Франко, маляр може намалювати «місто на морським березі на краю обрію, але те місто буде стояти, - у поета воно я в л я є т ь с я , в и р и н а є перед очима, і сього не передасть маляр» [27, 107].

Зрештою, тут Франко майже дослівно повторює думки Лессінга про те, що в поезії образ «являється», «виринає», а на картині він є готовим. Франко, заперечивши попереду класифікацію Лессінга, фактично, говорить про відмінність малярства і поезії в тих же самих категоріях, що і німецький автор, - тобто спокою і руху, місця і часу. Він твердить, що «коли маляркові риси, раз положені на полотно, лежать на ньому недвижно і в нашій уяві лишаються тільки недвижні, мов замерзлі образи, навіть коли тими образами

символізується рух, - то поетові риси (слова, вірші), хоч і лежать також недвижно на папері, але в нашій уяві репрезентують рух, зміну, величезну різнорідність життєвих проявів» [27, 107].

Франко використовує досить шаблонні образи, взяті з реалістичного живопису, коли говорить про малярство; він не враховує досвід імпресіонізму, різницю живописних манер, композицій тощо. Нечутливість до сучасного малярства виявляється зокрема в тому, що в полеміці з Лессінгом Франко виступає передусім позитивістом.

Значно цікавішим є рецептивний момент, який Франко використовує у своїй дискусії. Свою поправку до теорії Лессінга він перефразовує кілька разів, наголошуючи, в кінцевому, що різниця між двома видами мистецтв не в темах, що лежать або в категорії місця, або в категорії часу, а в техніці, яка в одному випадку (малярства) пов'язана лише з *зоровими враженнями*, а в іншому (поезія) – з *усіма враженнями*. Художник дає *враження* кольорів, поет – *спомини* кольорів, художник апелює безпосередньо до *враження*, а поет до *уяви*. Подібно до музики, на думку, Франка, малярство моно-рецептивне, оскільки апелює «тільки до зору і тільки посередньо, при допомозі зорових вражень, розбуджує в нашій душі образи, які найзвичайніше являються в асоціації з даним зоровим враженням». Натомість поезія є полі- рецептивною й «апелює рівночасно до зору і до слуху, а далі, при допомозі слів, і до всіх інших змислів і може викликати такі образи в нашій душі, яких малярство ніяким чином викликати не може» [27, 104].

Франко використовує досить шаблонні образи, взяті з реалістичного живопису, коли говорить про малярство; він не враховує досвід імпресіонізму, різницю живописних манер, композицій тощо. Нечутливість до сучасного малярства виявляється зокрема в тому, що в полеміці з Лессінгом Франко виступає передусім позитивістом. Цю обставину використав Ігор Костецький, різко критикуючи трактат Франка і його нечутливість до нових естетичних форм. «З таких критеріїв, що на них, здається, не здобувся б і чехівський «учитель словесности» (який, зрештою, як відомо, просто не читав Лессінга),

укладено всю несхитну базу трактату», - підсумовував Костецький Франкові ідеї, перед тим навівши цитату з його опису реакції на картини Репіна та Айвазовського. Висновок критика полягав у тому, що «Для нього не існувало в поезії нічого, що не викликало б у читача тієї безпосередньої реакції, яку він так зворушливо описав у відношенні до глядача («мління нервових людей», «несвідоме хапання своїх суконь», «мимовільне піднімання грудей», «корчення мускулів») [25, 137].

Основним критерієм мистецтва є для Костецького естетика і виявлення артистичного «я». Франко ж звертає увагу на психофізичний аспект рецепції артистичного твору. Свою поправку до теорії Лессінга він перефразовує кілька разів, наголошуючи, в кінцевому, що різниця між двома видами мистецтв не в темах, що лежать або в категорії місця, або в категорії часу, а в техніці, яка в одному випадку (малярства) пов'язана лише з *зоровими враженнями*, а в іншому (поезія) – з *усіма враженнями*. Художник дає *враження* кольорів, поет – *спомини* кольорів, художник апелює безпосередньо до *враження*, а поет до *уяви*. Подібно до музики, на думку, Франка, малярство моно рецептивне, оскільки апелює «тільки до зору і тільки посередньо, при допомозі зорових вражень, розбуджує в нашій душі образи, які найзвичайніше являються в асоціації з даним зоровим враженням». Натомість поезія є полі рецептивною й «апелює рівночасно до зору і до слуху, а далі, при допомозі слів, і до всіх інших змислів і може викликати такі образи в нашій душі, яких малярство ніяким чином викликати не може» [27, 104].

На відміну від Бебіта, про якого ішла мова вище, Франко звертає увагу не на *сугестивну мову* мистецтв, а на *психофізіологічні і когнітивні можливості* медій. Він визнає, зокрема, що зведення поезії до музики, як того закликають символісти, тобто звукове наслідування музики значно спрощує зображальну силу, якою володіє мова і зокрема слова як такі. Тобто погоня «за фіктивною музикальною вартістю слів» позбавляє сили, «яку мають слова яко сигнали, що викликають в нашій душі враження з обсягу всіх змислів» [27, 95], - пише Франко.

Власне, послуговуючись психофізіологічними підходами, які розробляються в психології й естетиці у другій половині 19 ст. (Вільгельм Вундт, Макс Дессуар), Франко відкриває нові можливості для інтермедіальності і говорить про чуттєві (рецептивні) *переноси* вербальних значень та про їхній сугестивний вплив. Франко мислить і літературну критику в категоріях психології: «Літературна критика мусить бути, по нашій думці, поперед усього естетична, значить, входить в обсяг психології і мусить послуговуватися тими методами наукового досліджу, якими послугується сучасна психологія».

Словесна поезія, як така, збуджує різноманітні рецепторні канали - слухові, дотикові, зорові, які розгортаються не автономно, а взаємодіють та можуть переноситися один на одного, і все це впливає на читача, чуттєво заражає його, твердить Франко. Для розпізнавання кордонів між поезією і музикою він, до прикладу, пропонує проаналізувати вступ до «Причинної» Шевченка: «Реве та стогне Дніпр широкий...». Франко зупиняється на частці *не* у фразі «Ще треті півні не співали», - як він пише, «сказати б по-музикальному, касівнику». Частка «не» вказує на брак враження, немов телефонує до нашої душі: «З сим враженням дати спокій», - говорить він і запитує: «Що ся сліпа тривога» - торкнути наш змісл і зараз же сказати йому: ні, ні, сього не треба?» [27, 87]. «Що запотребилося се поетові?» – розмірковує Франко і відповідає, що за допомогою таких «сліпих алярмів до нашого слухового зміслу» поет викликає зовсім інший образ, не вербальний, не слуховий і не просторовий, а саме - образ часу, коли відбувається подія в поемі. «Правда, - пише Франко, - він міг би зробити се коротше, немов конвенційною монетою, сказати: північ, та й годі, але він волів покласти тут нештемпельоване золото поезії, обійти абстракт, репродукувати його смисловими образами. Для музики ся процедура зовсім недоступна», - підсумовує він [27, 87]. У цілому, Франко абсолютизує психофізіологічну природу рецепції, вибудовує словоцентричну естетичну концепцію і підтримує ідею про розмежування мов різних мистецтв.

Таким чином, Франко бачить інтермедійність як психофізіологічну і рецептивну проблему. Матеріальність і предметність слова для нього не є речами самостійними в поезії, хоча він і звертає увагу на різні звуконаслідування типу алітерації чи асонансу. Однак він відкидає і суто *сугестивну* поезію, яка розчиняє семантику в звучанні, і суто *предметну* поезію, яка робить основою «голе слово в його безпосереднім, первісним, несфальшованим (?) значенні» [27, 97]. Така предметна мова, як наприклад, в поезії Арно Гольца, твердить Франко, відкидає «мелодійні придабашки» і бере прості слова «в їх первісним, конкретним значенні», а мета такої поезії - «зробити друковану поезію *suī generis* образковим письмом, де би чоловік, зиркнувши на слово, не потребував репродукувати собі його слухового еквівалента, а репродукував би просто відповідний йому образ конкретного явища» [27, 104]. Психофізіологічна концепція інтермедіальності, якщо слідувати логіці Франка, означає, що слово не потребує запозичати інші форми мистецтв, а є полі рецептивним і синергетичним за своєю природою.

«Лаокоон» поп-арту: крос-модальна медійність Діка Гігінса

Фактично, рецептивну модель інтермедіальності з акцентом на «перехресній чуттєвості», процесуальності художнього дійства і розширенні когнітивних можливостей реципієнта запропонує авангард у другій половині 20 ст. В 1965 році засновник «*Fluxus*» Дік Гігінс разом з іншими митцями-авангардистами розробляє нову концепцію мистецтва, засновану на інтермедійності, а не зображальності. Він використовує термін *інтермедіа*, щоб, по-перше, підкреслити інтерактивний характер мистецтва, його непрофесійність і комунікативність, а по-друге, щоб представити мистецький твір, утворений шляхом поєднання різних мистецтв. При цьому він розрізняє «змішування медій» та «інтермедію». Прикладами останньої є для нього поезія, яка є читаною і баченою водночас. Така візуальна поезія є не просто віршем з виразним візуальним ефектом, а *візуальним твором*, в якому вірш присутній, як фотографія, або коли візуальні елементи поєднані між собою граматично, подібно до слів [8, 24 - 25].

Як зазначає Ханна Гігінс, інтермедія в Діка стосується «структурної гомологія, а не додаткового змішування». Змішування медій є лише ілюстрацією однієї медії засобами іншої, тобто традиційне розуміння інтермедії було «мультимедійним в сенсі ілюстрованої історії або опери, де варіанти медій функціонують незалежно один від одного». Навпаки, поетична інтермедія в розумінні Гігінса сигналізує, що «традиційне прочитання тексту і музики зліва направо підпорядковане альтернативній візуальній логіці образу» [9, 61].

Останнє цілком відповідало логіці поп-арту, що активно розвивається у 1960-ті роки. Згідно з новою філософією поп-арту, що активно застосовувало форми авангарду, мистецтво повинно бути соціальною практикою, вільною від ринку і професійної спеціалізації. Мистецьке явище повинно було бути словесним текстом, музикою, зображенням, перформенсом водночас. Сам Дік Гігінс вважав, що не категоризація (в сенсі диференціації мистецтв) і не герметизація, або автотелічність мистецтва, а використання інтермедій є ознакою «нашої нової ментальності» [8, 22 – 23]. Тим самим він підкреслював соціальну природу нового мистецтва, яке, на його думку, прямує до безкласового суспільства і відкидає високе мистецтво за його класовість та орнаментальність. Мистецтво, яке постає між різними медіями, на його переконання, відповідає ідеї безкласового суспільства і руйнує бар'єри між мистецтвом і життям. Такий підхід був спрямований на те, щоб зняти розрізнення між мистецтвом і щоденною побутовою практикою, між високим мистецтвом і популярною культурою, хоча все ж мистецтво не розчиняється у житті.

Відповідно, Гігінс говорить, що ready made об'єкти Марселя Дюшампа значно цікавіші і сучасніші своєю інтермедійністю, ніж чистота медії в малярстві, скажімо, Пабло Пікассо, картини якого перетворюються, на думку автора *FLUXUS*, на орнаменти для задоволення буржуазних смаків. Гігінс наголошує на нових інтермедіальних феноменах сучасного мистецтва, наприклад, хеппенінгах, що розігруються як інтермедії, де залучені колаж, музика і театр, причому кожен твір визначає свою(свої) медію(ї) і не потребує

встановлених правил. Загалом же Гігінс підкреслює, що використання інтермедій є більш-менш універсальною тенденцією сучасного мистецтва [8, 22]. Виділяє він і перформенс, який знімає протиставлення часу і простору та залучає аудиторію всередину дійства.

Ханна Гігінс пояснювала пізніше, що інтермедіальність Діка передбачала «розуміння відчуттів» – фізіологічної основи всякого досвіду. Відтак інтермедія, в розумінні Гігінса, поєднувала медійні категорії з категорією відчуттів. Митець закликав до створення *крос-модальної перцептивної естетики*, яка б будувалася на співдії *слухання, дотику, запаху, смаку і зору*. Таким чином, Гігінс пов'язував інтермедійність з взаємодією органів чуття, тобто впроваджував *сенсорну* концепцію інтермедіальності.

Скажімо, одна з акцій *Fluxus*, а саме перформанс «*Piano Activities*» (1962) полягала в тому, щоб записати фізичне руйнування піаніно. Йшлося про те, щоб представити, окрім музичних відчуттів, також інші сенсорні відчуття (тертя, різання), іншими словами, досягти симультанності слухання, бачення і дотику (текстильного досвіду). Інші перформенси типу «*Smell Chess*» (1965) чи «*Lick Piece*» (1963) також пропонували залучення різних органів чуття, включно зі смаком, для демонстрації інтермедіальної чуттєвості.

Теорією інтермедійності Гігінс, умовно кажучи, опонував «чистій медійності», яку проповідував на той час неоавангардизм і абстрактне мистецтво. Для нас важливо в даному випадку, що варіативність кордонів між медіями означала для Гігінса сприйняття відчуттів – фізіологічної основи всякого досвіду – «*як перехресно-модальних за природою і продуктивних для естетичного досвіду* (виділено мною. – Т.Г.)» [9, 63].

Таким чином, «крос-модальна естетика всіх відчуттів» Гігінса [9, 64] базується на взаємодії слухання, смаку, дотику, зору. Ханна Гігінс підкреслює не лише інтермедійну, але й інтерсенсорну природу мистецтва, розроблювану її батьком. Причому вона звертає увагу на фізіологічні і культурні рамки кожного чуття, що є, на її переконання, крос-модальною перцептивною системою, оскільки кожне чуття базується на спеціальному типі інформації, як у випадку

слухання, бачення, смаку чи дотику. Сенсорна система взаємопов'язана, тому одне чуття впливає на інше, утворюючи щось типу «полів перехрещення». У цілому, специфіка *Fluxus* у Гігінса полягає в тому, що інтермедія пов'язує «слух із дотиком, дотик із візуальним, візуальне з запахом, і запах зі смаком» [9, 65], тобто базується на взаємозалежності всіх відчуттів.

Звичайно, ми спостерігаємо значну відмінність між *сенсорною* інтермедійністю у Гігінса, яка активізує всі чуттєві ресурси різних медій, та *вербально-сенсорною* природою поезії у Франка. І все ж досить симптоматично, що обидві концепції розвивають *перцептивну теорію* взаємозалежності мистецтв як одну з досі недооцінених моделей інтермедіальності.

*«До найновішого Лаокоону» Клемент Грінберга і медіальний пуризм
авангарду*

Новий після Бебіта третій «*Лаокоон*» з'являється з-під пера Clement Greenberg у 1940 році і має назву "*Towards a Newer Laocoön*". На відміну від Гігінса, який пізніше говоритиме про найновішу тенденцію мистецтв як рух до інтермедійності, прихильник непередметного авангарду Клемент Грінберг, апелюючи до «*Лаокоона*» Лессінга та «*Нового Лаокоону*» Бебіта, наголошував у першій половині 20 ст., що «дискусія щодо пуризму в мистецтві і пов'язана з нею спроба встановити відмінність між різними мистецтвами» [6, 23] є найновішою тенденцією сучасного мистецтва. «Дискусія про чистоту в мистецтві і пов'язані з цим спроби встановити відмінності між різними мистецтвами не є зайвими» [6, 23] - писав він.

З точки зору Грінберга, так само як і представників абстрактного мистецтва, *пуризм* є реакцією саме проти злиття мистецтв, практикованого в минулому живописом і скульптурою. Більше того, пуризм, або чистота медій, на думку критика, є кінцевим наслідком «здорової реакції» на «помилки живопису і скульптури останніх кількох століть», викликані змішування мистецтв.

Синтез мистецтв для Грінберга означає переважно домінування одного з мистецтв над іншими. При цьому відбувається наслідування іншими

мистецтвами технічних (матеріальних) можливостей цього домінантного виду мистецтва в ущерб власним властивостям, що призводить до приховування чи нехтування своїми медіями. «Іншими словами, - твердить Грінберг, - артист має досягнути такої влади над своїм матеріалом, щоб, здавалось би, знищити його в ім'я *ілюзії*» [6, 24]. Критик нагадує, наприклад, про домінування літератури у 17-18 ст., коли малярство було зведене до декоративності, а живопис і скульптура були нічим іншим, як тінню літератури, оскільки основною естетичною цінністю була живописність і поетичність змальованих картин. Головний зміст такого злиття мистецтв полягав у перенесення центру уваги з медій на предмет. Треба було приховати властивості власних медій, щоб продемонструвати свою наближеність до домінантного на той час мистецтва, зокрема літератури.

В романтизмі нехтування медіями набуває нового смислу. Чуття замінюють предметність, і на передній план виходить артист. Щоб швидше і безпосередніше передати чуття слухачам, повністю нехтувався матеріальний бік мистецтва (медії). Останні сприймалися лише фізичною перешкодою на шляху між митцем та аудиторією, оскільки ідеальний реципієнт мислився ідентичним самому артистові. На полі романтичної культури володарювала поезія, а народжене академічне мистецтво (живопис) виконувало декоративну роль.

Реакція проти домінування літератури настає разом з народженням авангарду. Відвоювання власних прав розпочинається з поцінування форми і самих мистецтв не як засобів спілкування, а як незалежних форм висловлювання і майстерності. Віднині спостерігається інтерес до форми, а саме мистецтво сприймається як таке, що має свій власний об'єкт і не є лише засобом комунікації. Імпресіоністи звертають увагу на безпосередні чуття і вібрацію повітря більше, аніж на репрезентацію природи [6,29]. Навіть поезія прагне втекти від «літератури», імітуючи живопис і музику, як у творах парнасців та символістів.

Загалом, відкидаючи ідею злиття мистецтв за рахунок домінування одного виду і нехтування специфікою матеріальних медій, Грінберг творить

щось на зразок *«апології абстрактного мистецтва»*. При цьому він наголошує на знищенні реалістичного об'єкта і на перенесенні центру ваги мистецтва на *форму, матеріал, медіум*. Він твердить, що авангардизм характеризується спробами кожного з видів мистецтва *«розширити ресурси медіуму, не задля того щоб виразити ідеї і поняття, а для того, щоб виразити з найбільшою безпосередністю почуття, нередуковані елементи досвіду»* (виділено мною. – Т.Г.) [6, 30]. Саме авангардизм, на думку Грінберга, досягає чистоти і «радикальної визначеності їхніх полів активності», а сама «чистота в мистецтві полягає у прийнятті, бажаному прийнятті, обмежень медіуму кожного окремого мистецтва» [6, 32]. При цьому передусім авангард мав позбавитися від ідей про суспільну ідеологічну роль мистецтва і перенести акцент на форму та самодостатність мистецтва. Його предметом стала не література, яка вела до наслідування реальності, а форма сама по собі. По суті, у своїй теорії авангардизму Грінберг імпліцитно продовжує розвивати свої ідеї про реалізм (і літературність у живописі) як кіч та протиставляє йому авангардне мистецтво.

Отже, за Грінбергом, література, живопис, музика, скульптура мають розвивати свої медії, культивувати їх засоби і приймаючи їхні обмеження. Коли продовжити подібне розуміння пуризму, до якого закликає Грінберг, легко можна прийти до автотелічності, тобто перетворення мистецтва на самоціль, а також самореференції – звернення на самого себе. Це підтверджує авангардна практика першої половини двадцятого століття. Високий літературний модернізм всіляко культивує герметичну поезію (Т.-С. Еліот, Е.Павнд), а авангард (футуризм, дадаїзм) трактує слово як матеріальний знак.

Грінберг говорить про дві тенденції в боротьбі авангарду з «літературою». Один – це звернення уваги на медію, як наприклад, і імпресіоністичному малярстві, де головне не зображення природи, а вібрація кольору. Інший шлях – це залучення сусідніх медій, окрім літератури. Критик наголошує на тому парадоксі, що чим більше різні види мистецтв використовують свої медії, зокрема з тим, щоб розширити їхні експресивні можливості, тим більше

спостерігається перехрещення та запозичення виражальних можливостей інших медій. «Кожне мистецтво демонструвало свою силу, завойовуючи ефекти, властиві своїм сестрам, або ж приймаючи сестринське мистецтва за свій предмет» [6, 30], - твердить він. Сама поезія, ніби втікаючи від «літературності», запозичає прийоми малярства (парнасці) та музики (Верленівське «музика понад усе»). Зрештою, місце домінантної медії переходить до музики, зокрема і тому, що авангардисти відкривають у ній «чисту» форму - *абстрактну форму*. За якихось 50 років авангардизм засвідчив таку чистоту і делімітацію своїх полів, якої раніше ніколи не існувало. Він прийшов до автаркії. «Чистота в мистецтві полягає у прийнятті, бажаному прийнятті, - наголошує Грінберг, - обмежень медії специфічного мистецтва» [6, 32].

Критик повторює ще і ще, що мистецтва полюють за своїми медіями: саме завдяки своєму медіуму кожен вид мистецтва є унікальним. При цьому важливо визначитися з *непрозорістю медій*. Визначення медійної специфіки у Грінберга досить загальне: у малярстві і скульптурі це фізичні медії, у поезії – психологічні. «Саме завдяки його медіуму кожне мистецтво є унікальним і строго визначеним» [6, 32], - твердить Грінберг і підкреслює ще одну важливу обставину, а саме – момент спротиву медії (форми, матеріалу), що веде до заперечення реалістичної імітації. Малярство звертається до легких, первісних кольорів і ліній, відмовляється від перспективи, стає плоским і геометричним, оскільки такі форми є найпростішими способами пристосування до медії. «Деструкція реалістичного живописного простору, і з ним – об'єкта - була здійснена засобами травестії, якою виступив кубізм» [6, 35], - твердить американський критик. У поезії особливу роль відіграла поетична революція, здійснена Малларме. Так, згідно з концепцією чистої поезії, звук є не посередником значення (медією), а значенням. Слова, зі свого боку, треба звільнити від логіки, оскільки вони мають відсилати не до предметів, а до самих себе, збуджуючи асоціації. Поезія, відтак, полягає не у зв'язках між словами як носіями значень, а між самими словами, не в тому щоб бачити за

словами якісь референти, а в самому вірші, який має викликати особливе сприйняття. Грінберг справедливо визнає, що його критика є лише апологією абстрактного мистецтва, однак сам авангард несе в собі різні тенденції – з одного боку, реставрації зображальності (літератури), з іншого боку – боротьби з обмеженістю медії – площинністю полотна, звучанням слова, матеріальністю скульптури, і невідомо, що переможе.

*Варіації на тему «Лаокоона»: Майкл Фрід, Теодор Адорно
та об'єктність медій*

Ідеї Грінберга знайшли своє продовження в закликах теоретиків до чистоти медій та проявлення «матеріальності медіуму». Зокрема це вплинуло на початку двадцять першого століття на автономність таких фізичних носіїв письма, як *digital writing, prints, the spoken word*. Як наголошує на початку двадцять першого століття Катрін Гейльс, одна з провідних теоретиків постлюдських культурних практик, «специфічно-медіальний аналіз» [7, 28] текстів є неодмінною умовою сучасного розвитку культури.

Майкл Фрід, учень і послідовник Грінберга, повернувся до ідей про матеріальність медій у статті “Art and Objecthood” у 1967 році. Цю працю деякі критики називають новим «Лаокооном» [13, xxv]. Зокрема критик вводить поняття «об'єктності», щоб підкреслити, що найновіше авангардне мистецтво, зокрема мінімалізм 1960-х (Ден Флевін, Роберт Морріс і зокрема візуальна поезія) підміняє об'єкти *чистою формою (shape)*. Модерністське мистецтво натомість характеризувалося руйнуванням або затримкою об'єктності за рахунок мистецької синестезії і метафізики. Причому Фрід фактично протиставляє модерністів, для яких форма є властивістю малюнка, а не самим об'єктом, і мінімалістів, які перетворюють *об'єктність* на предмет мистецтва. У модерністів відбувається театралізація сприйняття завдяки своєрідному дистанціюванню від конкретного предмета, і таке дистанціювання дає враження епіфанії, проявлення метафізичної сутності. Натомість у мінімалізмі, «як форма об'єкта, матеріал нічого не репрезентує, не означає нічого, ні на що не натякає; він є тим, чим він є, і нічим більше» [4, 143]. Таке пояснення, однак,

виглядає дещо спрощеним, якщо пригадати різні форми роботи зі словом, зокрема звільнення енергії окремого слова у візуальній поезії. Однак в цілому, можна зауважити, що поруч із різноманітними формами фузії мистецтв у неоавангарді другої половини 20 століття звучать ідеї про зміну опції і наголос на матеріальних носіях медій.

До медіальності медіуму, або *матеріальності медіуму*, звертається в 1960-ті роки і відомий німецький філософ Теодор Адорно. У статті “*Art and the Arts*” (1960) він вказував на ерозію мистецтва і текучість кордонів між різними мистецтвами. На його переконання, демаркаційна лінія між мистецтвами стирається; вони впливають один на одного технічно і композиційно, скажімо, музика розвивається під впливом абстрактного малярства типу Мондріана. Ерозію мистецтв у 20 столітті Адорно сприймає не як випадковість, а як *іманентну естетичну тенденцію*.

Авангардизм початку 20 ст. опонує всій попередній традиції диференціації мистецтв, наголошує Адорно, коли, згідно Лессінгу, музика розглядалася як темпоральна артистична форма, а малярство – як форма просторова. Для Адорно було очевидним, що ранній авангардизм не вписується в ці рамки, оскільки проза заперечувала наративність, малярство – перспективу, а музика ставала атональною. Простежуючи подальшу еволюцію мистецтв, він твердить, що тенденція до матеріальної (медіумної) спеціалізації мистецтв приводить до парадоксального висновку: «мистецтва наближаються один до одного і стануть конвергентними, не завдяки тому, що досконало вникають в логічні принципи інших, але через дальший розвиток *їхньої* специфічної логіки відповідно до *їхнього* власного, себто властивого їм матеріалу» [16, 2]. Підстави для цього Адорно бачить у тому, що автономізація мистецтва, тобто *автономність його матеріальної форми* призводить до одухотворення матеріальності (медії) як такої, а це спричиняє втрату специфіки самого мистецтва, оскільки воно перестає бути «твором», а перетворюється *на один з видів емпіричної практики*, коли мистецтво розчиняється в релігійній, духовній, соціальній (тоталітарній) практиці. Власне, нівеляція матеріальних носіїв медій

стає наслідком крайньої експлуатації медій та їхніх носіїв, тобто злиття мистецтв, як це не парадоксально, може відбутися і у випадку диференціації медій.

Якщо розглядати термін *інтермедіальність*, яке набуло поширення, починаючи з 1980-х років, і яке, за висловом Раєвскі, означало варіанти «конфігурацій, які мають до діла з перетином кордонів між медіями» [13, 46], то виникає припущення, що мистецтва мають природні межі. Насправді ж, як зауважує Андреа Сакопарніг, інтермедіальність постає рядом «технік, котрі викликають, симулюють і провокують ілюзії інакшої медіальності всередині одного й того ж мистецтва» [16, 3]. Не випадково Адорно говорить не про *fusion, confusion, crossing of media borders*, але про *convergence* мистецтв, тобто їхнє сходження.

Згідно з Адорно, підставою для цього служить актуалізація матеріальних потенціалів мистецьких творів, іншими словами, *актуалізація особливого значення матеріалу*. Розгортання значення самого матеріалу означає *творення форми, виявлення мови* самого матеріалу [16, 3]. Для Адорно, мистецький твір є не чим іншим, як артикуляцією потенції матеріалу, що і забезпечує особливе його значення. Ця потенція виникає в процесі дефамілізації, що вириває матеріал з так званого «нормального» контексту і вводить такий трансформований матеріал в нові синтези. Тобто синтез мотивується винятково не потребами змісту, але потребами форми матеріалу, при цьому форма є ні чим іншим, як результатом процесу *медіалізації матеріалу* – *розгортання потенційного значення самого матеріалу*. Відтак медіальна конституція і матеріальність є речами взаємопов'язаними для німецького філософа. Скажімо, у випадку скульптури мова може іти про виявлення форми, яка захована в самому матеріалі; у випадку живопису – маляр наносить шар за шаром на полотно, і власне створює новий матеріал - нову форму порівняно з полотном. У випадку поезії поет творить нову матеріальність, звертаючи увагу на написання слів, їхню конфігурацію, як у випадку здорової поезії.

Конвергенція різних медій виявляється в тому, що вони трактуються як мова – *безіменна, не-акустична мова матеріалу*. Мови різних мистецтв в міру розгортання їхньої матеріальності стають все більш подібними, оскільки ідеться не про те, як вони щось-то репрезентують, а про те, як вони сконструйовані. Мистецтва відрізається від зовнішнього світу, стає самореференційним, наголошує Адорно. Філософ звертає увагу на внутрішню комунікацію між різними мистецтвами, які стають все більш матеріально схожими між собою, як, наприклад, нефігуративний живопис/нелірична поезія/ненаративна проза. Всі ці мистецькі форми заперечують наївне людське чуття, суб'єктність, гуманність, означуваність, комунікативність. Матеріал як такий перестає бути засобом передачі значень. Це відбувається за рахунок зростання абстракції - відбувається елімінація означуваного і самого суб'єкта на користь «чистого вираження». Отже, так звана «інтермедіалізація є процесом де-алієнації» [16, 6], твердить Адорно, наголошуючи, що в модерному мистецтві спостерігається, по-перше, звільнення від звичних об'єктів у малярстві і звичних ідіом в музиці, по-друге, визволення від означування чогось, що має бути вираженим, по-третє, звільнення від самого суб'єкта.

Таку тенденцію, на думку Адорно, несе в собі авангардизм, який розширює і наголошує концепт *матеріальності* мистецтва. Таким чином, Адорно продовжує свою критику авангардизму, звинувачуючи останній в дегуманізації. Фактично, Адорно говорить про «чисту» форму мистецького об'єкта, а те нове, що вносить він у теорію інтермедіальності, – це ствердження *інтермедійності самих медій*. Звичайно, інтермедіальність найчастіше трактується різними дослідниками через а) припущення, що різні мистецтва мають свої власні медійні особливості (об'єкти); б) розрив з медійною специфікою різних мистецтв; в) взаємодію двох або більше незалежних медійних сфер. Адорно не знімає матеріальність медій у процесі мистецької взаємодії і твердить, навпаки, що інтермедіальність – це процес актуалізації *матеріальності самих медій* та їхніх конститивних можливостей у плані

формотворчості. Власне інтермедіальність він мислить як *інтер-матеріальність*: сходяться між собою, поєднуються в конвергенції саме матеріали різних медій, які актуалізуються зсередини і створюють спільну мову для різних мистецтв.

Підсумовуючи можна сказати, що теорія інтермедіальності упродовж 20 століття, коли розпочинаються найактивніші дискусії навколо меж і можливостей взаємодії мистецтв, концентрується на питаннях а) диференціації матеріальних носіїв різних мистецтв; б) взаємодії різних мистецтв і пошуків відповідних понять – *злиття, синтезу, змішування, конвергенції, конфузії, інтермедії мистецтв*; в) де-матеріалізації матеріальних медій різних мистецтв; г) співвіднесення семіотичних систем різних мистецтв; д) феноменологічних та рецептивних аспектів взаємодії мистецтв; е) тенденції до самореференційності медій окремих мистецтв і пошуків *чистої форми* у період авангардизму; е) розроблення теорій інтермедіальності на основі нових медій, зокрема в рамках *дигітальної культури*.

Ключовою в цьому процесі стала праця Лессінга «*Лаокоон*». Прикметно, що цей трактат стає не лише відправною точкою для різноманітних естетико-філософських рефлексій упродовж 19-20 століть – «*Нового Лаокоону*» (1910) Ірвані Беббіта, «*До найновішого Лаокоона*» (1940) Клемента Грінберга, але відгукується в естетичних працях Шлегеля, Івана Франка, Майкла Фріда, Теодора Адорно та ін. Сьогодні пошуки «нового «Лаокоона» стають джерелом творчості і об'єктом серйозних наукових розвідок, як наприклад, недавно опубліковане дослідження *Rethinking Lessing's Laocoon. Antiquity, Enlightenment, and the 'Limits' of Painting and Poetry. Edited by Avi Lifschitz and Michael Squire*» (2017).

Важливо, що всі «Лаокоони», про які йшла мова, тісно пов'язані з історією мистецьких напрямків і узагальнюють естетичні практики на різних етапах розвитку мистецтв – класицизму, модернізму, авангардизму. Так, теорія Лессінга розгортає контексти і значення доби Просвітництва і неокласицизму. Шеллінг осмислює концепцію Лессінга, пристосовуючи її до романтичної

естетики. Ірвінг Бебіт переосмислює романтизм і неокласицизм та лігіматизує символізм початку 20 ст. Клемент Грінберг апелює в своїй переоцінці Лессінга до абстрактного авангарду. Фрід – пояснює практику мінімалізму, а Адорно застерігає щодо самореференційності абстрактного мистецтва середині 20 ст. Тенденції різних «Лаокоонів» та їхня корекція у 19 столітті проходять шлях від Лессінгового визнання медіальних обмежень різних мистецтв до Шлегелівського визнання суб'єктності мистецтва та Франкової психофізіологічної перцептивної медіальності. У двадцятому столітті натомість ідеться про «змішування» мистецтв (Бебіт), наголошення чистотих медіумів у різних мистецтвах (Грінберг), визнання інтермедійності як інtermатеріальності (Адорно). В цілому, можна згодитися з думкою Свен-Олава Валенстайна, що «сучасний «Лаокоон», якщо б він існував, не передбачав би аргіогі розподілу чуттів, а також простору і часу як чинників, які організовують рівні ідеального, але мусив би визнавати сконструйований характер такого розподілу (...)» [19, 12].

ЛІТЕРАТУРА

1. *Adorno Theodor*. Art and the Arts // Theodor Adorno. Can One Live After Auschwitz? - Stanford University Press, 2003.
2. *Babbitt Irving*. The New Laocoon. An Essay on the Confusion of the Arts. – Boston and New York, Houghton Mifflin Company, 1910.
3. *Ellestrom Lars*. The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations// Media Borders, Multimodality and Intermediality. Ed. By Lars Ellstrom. – Pallgrave Macmillan, 2010.
4. *Fried Michael*. Arts and Objecthood // Artforum. – 1967. - N6.
5. *Fried Michael*. Preface // Gotthold Ephraim Lessing. Laocoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry. Translated by Edward Allen McCormick. - Johns Hopkins University Press, 1984.
6. *Greenberg Clement*. Towards A Newer Laocoon // Greenberg Clement. The Collected Essays and Criticism, Volume 1: Perceptions and Judgments. 1939-1944– Ed. By John O'Brian. – The University of Chicago Press, Chicago and

London, 1986.

7. *Hayles N. Katherine* . How We Think. Digital Media and Contemporary Thechnogenesis. – The University of Chicago Press, Chicago and London, 2002.
8. *Higgins Dick*. Intermedia // Higgins, Dick. Horizons: The Poetics And Theory Of The Intermedia. - Carbondale & Edwardsville, Southern Illinois University Press. – 1984.
9. *Higgins Hannah*. Intermedial Perception or Fluxing Across the Sensory // Convergence. The Journal of Research into New Media Technologies. Special Issue “What is Intermedia?” Guest edited by Jürgen Heinrichs and Yvonne Spielmann. Published by the University of Luton Press. – 2002. - Vol 8. - No 4.
10. *Lajosi Kristina*. Wagner and the (Re)mediation of Art. Gesamtkunstwerk and Nineteenth-Century Theories of Media // Frame. Tijdschrift voor Literatuurwetenschap. Themanummer: Muziek en Literatuur. – 2010. - Vol. 23. – No 2.
11. *Leventhal Robert S*. The Disciplines of Interpretation: Lessing, Herder, Schlegel and Hermeneutics in Germany 1750-1800. – Walter de Gruyter.- Berlin-New York, 1994.
12. *Lewin Paulina*. Ukrainian Drama and Theater in the Seventeenth and Eighteenth Centures. – CIUS, Edmonton-Toronto. - 2008.
13. *Mitchell W.J.T*. Foreword. Why Lessing’s Laocoon Still Matters? // Rethinking Lessing's Laocoon: Antiquity, Enlightenment, and the 'Limits' of Painting and Poetry. Avi Lifschits and Michael Squire, Eds. – Oxford University Press. -2017.
14. *Rajewsky Irina O*. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality // Intermedialites. – 2005. - N6.- P.46.
15. *Rath Pragyana*. “I” and the “Eye”: The Verbal and the Visual in Post-Renaissance Western Aesthetics.- Cambridge Scholar Publishing, 2011.
16. *Sakoparnig Andrea*. Convergence – The Hidden intermediality of the Arts according to Adorno // Third Biannual Conference of the European Network for Avant-Garde and Modernism Studies (EAM) “Material Meaning” in Canterbury,

- 07-10.09.2012. - P.2. https://www.academia.edu/2111729/Convergence_-_The_Hidden_Intermediality_of_Arts_According_to_Adorno
17. *Schröter Jens*. Discourses and Models of Intermediality// Comparative Literature and Culture. Thematic issue. New Perspectives on Material Culture and Intermedial Practice. Ed. Steven Tötösy de Zepetnek, Asunción López-Várela, Haun Saussy, and Jan Mieszkowski. - 2011. - Vol 13. - No 3. <https://pdfs.semanticscholar.org/7873/00edc77ee539aaeddfb1c14477eb75836cbf.pdf>
 18. *Schröter Jens*. Four Models of Intermediality // Travels in Intermedia[lity]: Reblurring the Boundaries. Bernd Herzogenrath (Ed.). – Darmouth College Press, 2012.
 19. *Wallenstein Sven-Olov*. Space, time, and the arts: rewriting the Laocoon// Journal of Aesthetics & Culture. – 2010. - Vol. 2. - Issue 1. <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.3402/jac.v2i0.2155?needAccess=true>
 20. *Wolf Werner*. (Inter)mediality and the Study of Literature // Comparative Literature and Culture. – 2011. – Vol. 13. – Issue 3. <http://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1789&context=clcweb> .
 21. *Белый Андрей*. «Магия слов» // Андрей Белый. Критика. Эстетика. Теория символизма. – Москва, Искусство. – 1994. - Т. 1.
 22. *Веселовский А.Н.* Три главы из исторической поэтики // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. - Москва, 1989.
 23. *Гудзій Микола*. Українські інтермедії XVII — XVIII ст. // <http://litopys.org.ua/ukrinter/int02.htm>
 24. *Єфремов Сергій*. В пошуках нової красоти // Сергій Єфремов. Літературно-критичні статті. – Київ, Дніпро, 1993.
 25. *Костецький Ігор*. Стефан Георге. Особистість, доба, спадщина (1968-1971) // Вибраний Стефан Георге по-українському та іншими передусім слов'янськими мовами. Видали Ігор Костецький, Олег Зуєвський. – Stuttgart, На горі, 1968-1971.

26. *Лессинг Г.Э.* Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. Перевод Е.Эдельсона (под ред. Н.Н. Кузнецовой) // Лессинг Г.Э. Избранные произведения. - М.: Худож. лит., 1953.
27. *Франко Иван.* Із секретів поетичної творчості // Іван Франко. Повне зібрання творів у 50и томах. – Київ, Наукова думка, 1981. – Т.31.
28. *Шлегель Фридрих.* Критические фрагменты // Эстетика. Философия. Критика. В двух томах. - Москва, Искусство, 1983. - Том I.
29. *Шумило Н. М.* Гнат Хоткевич проти Сергія Єфремова (До історії відомої полеміки)» // Радянське літературознавство. – 1988. - № 10.
30. *Энциклопедия символизма.* Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка. Жан Кассу при участии П.Бронеля, Ф.Клодона, Ж.Пийермана, Л.Ришара. – Москва, Республика, 1998.
31. *Якобсон Р.* Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры. – Москва. - 1990.

ЕЛЕКТРОННА ТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ЯК ВИКЛИК : ВІД «ГАЛАКТИКИ ГУТЕНБЕРГА» ДО «ГАЛАКТИКИ ІНТЕРНЕТУ»

Метою статті є вивчення сучасних теорій електронної літератури, включаючи кібертексти / технотексти, а також ширші наслідки повної цифровізації у сфері літературознавства. Спираючись на праці провідних експертів у цій галузі, таких як Е. Аарсет, М.-Л.Райян, Дж. М.Ганн, Р. Лангем, К. Гейлз та ін., у роботах висловлюється думка, що електронна обробка текстового виробництва та його функціонування, далеко не сигнал про смерть літератури, а свідчить про її життєздатність та пошук нових форм вираження.

Ключові слова: електронна література, цифровий, кібертекст, наративний контроль, нелінійність, фрагментація, варіативність.

The paper aims at looking at present-day theories of electronic literature including cybertexts / technotexts, as well as broader implications of total digitalization for the sphere of literary studies. Drawing upon the writings by leading experts in the field, such as E.Aarseth, M.-L.Ryan, J.McGann, R.Lanham, K.Hayles and others, the papers sets out to argue that electronization of text production and functioning, far from signaling the death of literature, rather testifies to its viability and search for new forms of expression.

Key words: electronic literature, digital, cybertext, narrative control, non-linearity, fragmentation, multiple versions

На початку 1990-х рр. Ричард Лангем розпочав свої міркування щодо місця літературних студій у добу цифрової революції не дуже оптимістичною заявою: «Можливо, справжнє питання, яке повинні наразі ставити перед собою викладачі літератури, полягає не в тому, чи читатимуть наші студенти Великі Класичні чи Гарні Сучасні Книжки, а в тому, чи читатимуть вони книжки взагалі» [7: 3]. Наприкінці того ж десятиліття один з найавторитетніших теоретиків кібертекстуальності, норвезький дослідник Еспен Аарсет стверджує: «Традиційний книжковий формат (codex) – одне з найпотужніших та найгнучкіших інформаційних знарядь, винайдених досі, з іще не вичерпаною здатністю до змін, і я особисто не очікую його виходу з моди у найближчий

час» [2: 9]. Хоча б як – райдужно чи песимістично – трактувати перспективи літератури і відповідної галузі академічної гуманітаристики у недалекому майбутньому, поступове формування нового медійного ландшафту в останній третині минулого століття (що його іспанський соціолог Мануель Кастеллс у 1999 р. визначив як «Галактику Інтернету» [3]) поставило під сумнів сталі уявлення про природу художньої словесності та пов'язані з її продукуванням та рецепцією соціокультурні практики. Мета цієї статті – узагальнити деякі теоретичні підходи до ситуації, в якій опинилася література через, сказати б, агресивне вторгнення «жорсткого» технічного прогресу у «м'яке» поле її функціонування. При цьому наголос робиться, насамперед, на можливих наслідках поточних процесів диджитизації усіх сфер сучасного життя для самої літератури.

Серед розмаїття граней, якими обертається означена проблема під перами філософів, культурологів, літературознавців, можна виділити ті, що постійно фігурують у дискурсі: спроби визначити специфіку «кібертекстів» (термін, вживаний Е.Аарсетом у вищезгаданій розвідці) або «технотекстів» (термін К. Гейлз [5]); проведення / порушення кордонів між різними варіантами текстуальності; зміна позиції реципієнта у напрямі дедалі більшої її активізації в силу інтерактивності новітніх технологій; питання «влади / контролю над текстом», пов'язані з його авторством, інтелектуальною власністю, копірайтом тощо; жанрові різновиди кібертекстів. Якщо одні дослідники акцентують увагу на зсуві з традиційної тріади «автор / відправник повідомлення – текст / повідомлення – читач / одержувач повідомлення» на спілкування між учасниками / частинами «текстуальної машини», то для інших на перший план виходить руйнування дисциплінарних кордонів між різними видами мистецтва, з вербальними включно, спричинене спільною для них всіх опосередкованістю цифровим середовищем.

Пафос значної частини написаного про новий статус літератури в електронній культурі полягає у бадьорому заклику визнати той факт, що саме поняття «література» історично рухливе і може істотно змінювати своє

наповнення з плином часу. Тоді кіберпростір (поняття, впроваджене в широкий обіг фантастом В. Гібсоном в його кіберпанкових творах), постає свого роду новим фронтиром, завоювання котрого служитиме *ad maiorem verbi gloriam*, тобто вящій славі художнього слова. Заспокоюючи читача-гуманітарія статистикою, яка свідчить про гідну подиву життєздатність друкованої книжки, автори відповідних праць, тим не менше, оперують терміном «electracy» («комп'ютерна грамотність»), створеним за аналогію з «literacy» («письменність»), і аж ніяк не виключають сценарію розвитку подій, за якого перша геть витіснить другу. Власне, викладач літератури, що працює у будь-якій ланці громадської освіти, щоденно спостерігає невтішні ознаки руху саме у цьому напрямі... Втім, дослідники закликають відійти від нав'язливого і непродуктивного питання «Чи замінить комп'ютер книжку?» і зосередитися натомість на нових інтелектуальних об'єктах, що їх відкриває перед гуманітаріями поточний історичний момент.

Вочевидь, важливу проблему під час обговорення окресленого кола питань становить вживання термінологічного апарату в його різномовних варіантах. Зрозуміло, що термін «кібертекст» походить від назви «кібернетика», запропонованої Норбертом Вінером ще 1948 р. для позначення нової дисципліни. Принципово підкреслити, що у сферу її інтересів увійшли не лише «розумні машини», а будь-які системи (з органічними включно), що мають на увазі наявність зворотного зв'язку. Таким чином, йдеться, насамперед, не про «залізо» як таке, а про змінене бачення стосунків між об'єктом і суб'єктом, в нашому випадку, між текстом та реципієнтом, не в останню чергу зумовлене способом продукування та споживання тексту в його фізичній формі.

На цьому етапі особливої ваги набуває поняття “medium”, що через свою полісемію вперто опирається перекладові за допомогою якоїсь однієї лексичної одиниці. З одного боку, у вступі до репрезентативної збірки «Текстуальність кіберпростору: комп'ютерні технології та літературна теорія» (1999) її упорядниця Марі-Лор Райян вживає це слово у значенні «види мистецтва», на які чинять вплив їхні «матеріальні носії (material support)» [11: 10]. З другого,

більшість дослідників під медіа мають на увазі саме ці матеріальні носії, що також не полегшує завдання перекладача, оскільки йдеться не просто про «засіб», «спосіб» чи «середовище», а й про неминуче опосередкування тексту його матеріальним продуцентом /передавачем.

Протягом останньої половини століття проголошене Маршаллом Маклюеном ще у 1960-і рр. гасло «medium is the message» набуває дедалі нових обертонів з подальшим технічним ускладненням і вдосконаленням матеріальної частини того, що сьогодні називають «текстуальними машинами». На мою думку, цей процес знаменує не суцільний розрив з попередньою традицією, а радше логічну екстраполяцію назовні внутрішньолітературних і внутрішньомовних тенденцій минулого століття. Їхній вектор спрямований від наївного «небачення» мови літературного твору з її позірною прозорістю (метафори мови як «вікна» або «кришталевого келиха для вина», тобто змісту), до дедалі яснішого усвідомлення її аж ніяк не безневинного в ідеологічному плані і не прозорого характеру, що виявилось у мовному повороті філософських, культурних і літературних студій. Науково-технічний прогрес поширює визнання активної ролі «оболонки смислу» – мови – у породженні смислів висловлювання і на технічні пристрої, задіяні у процесі створення цифрової літератури.

Щодо самого поняття «електронної» або «цифрової» (digital) літератури, дослідники, як правило, класифікують її різновиди згідно з мірою участі комп'ютера в її створенні. Відтак, до першої категорії відносять традиційні тексти, що відтворюються і розповсюджуються за допомогою цифрових технологій; другий має на увазі видання так само традиційних текстів у гіпертекстуальному форматі з дослідницькими чи освітніми цілями; і, нарешті, до третього типу належать цифрові тексти *per se*, програмовані і засновані на комп'ютерному коді («кібертексти», «технотексти»). Останній з цих різновидів має свої жанри, які на сьогодні вже докладно розглянуті у багатьох працях.

Одним з найавторитетніших джерел саме з електронної літератури як такої є на сьогодні робота К. Гейлз під такою ж назвою [4]. Прикметно, що сам

спосіб її видання – з посиланням на відповідний сайт та у супроводі CD, який містить перший том Зібрання електронної літератури – є ще досить незвичним у книговидавничій практиці і привертає увагу до її змістового фокусу. У першому розділі вперше надано найповніший огляд творів електронної літератури, систематизовано напрацювання у галузі її вивчення, визначені її основні жанри та породжувані нею теоретичні питання. Другий розділ окреслює теоретичні координати, в яких електронна література трактується як «практика, що виступає посередником між людським та машинним пізнанням» (на її позначення дослідниці пропонує термін «інтермедіація»). Далі розглядаються контексти, в яких створюється, споживається, інтерпретується та викладається електронна література, її вплив на комп'ютерні практики, а також потенційні майбутні шляхи поступу красного письменства загалом. У ході своїх теоретичних побудов К.Гейлз залучає для ілюстрації найзначніші вербальні та візуальні електронні тексти. В цілому, автори комплексу розглядають його як навчальний посібник, здатний надати викладачам і студентам змогу пережити новий естетичний досвід, що його пропонує саме електронна література.

Проте для нас, як для дослідників і викладачів переважно «традиційної» літератури, не менш суттєвий інший аспект проблеми. Я погоджуюся з М.-Л.Райян у тому, що для літературознавця рух у бік електронізації важливий, насамперед, з двох перспектив: «він ставить під сумнів знайомі поняття і розсуває межі мови» [11: 10]. Навіть побіжне знайомство з цариною електронної літератури свідчить про те, що в ній під знак питання потрапляють геть усі звичні літературні категорії, семантичний обсяг котрих, як правило, розширюється. Так, «текст» може визначатися не тільки як набір лінгвістичних знаків, призначених для прочитання, а як «будь-який об'єкт з первинною функцією передання вербальної інформації» (Е.Аарсет) [2: 62] або як «комплект для різних видів діяльності, низки можливих операцій, однією з яких може бути й читання» (М.-Л.Райян) [11: 5].

До самого ж поняття «читання» залучаються дії, нестандартні для цього виду діяльності, з фізичними рухами включно. «Письмо», своєю чергою,

інкорпорує в себе процеси програмування і кодування. При цьому у всіх видах текстової комунікації зберігається звичний для герменевтичної перспективи асимптотичний рух між текстом і прочитанням (друге ніколи не покриває повністю обсяг першого), але конкретні читацькі стратегії, тобто способи, якими реципієнт має надавати текстові (принципово неможливої) завершеності, залежать від організації тексту.

У зв'язку з електронною літературою теоретики постійно наголошують на потребі переосмислення класичної, некласичної і навіть пост-некласичної поетики хоча б через те, що в такій словесності не може бути «остаточного монтажу», фізично завершені версії тексту. Водночас, як нагадує у своїй праці «Сяюча текстуальність. Література після «світового павутиння» (2001) знаний американський літературознавець Джером МакГанн, оскільки наша естетична свідомість ґрунтується, насамперед, на текстуальних моделях, було б нерозумно не звернутися до них у пошуках інструментів для роботи з новими (електронними) формами текстів. «Наша свідомість мислить текстуальними кодами. Оскільки найрозвиненішими текстуальними кодами є так звані поетичні коди, вивчення та застосування цифрових кодів спонукає нас до подальших досліджень нашого текстуального спадку» [10: XI].

Не менш цікавими є й нові мовні та загальнокультурні горизонти, що їх відкриває кіберпростір. Один з них – перспективи формування універсальної між-мистецької «мови», про яку мріяли митці минулого (скажімо, Р.Вагнер з його концепцією *Gesamtkunstwerk*). У цій точці два проблемні поля – кібертекстуальність та інтермедіальність – взаємно накладаються, бо йдеться про десубстанціацію творів мистецтва в електронному середовищі, в результаті чого вони (*art objects*) трансформуються на цифрові коди, набуваючи, на думку Р.Ленгема, онтологічного статусу слів. А це, своєю чергою, тягне за собою руйнування міждисциплінарних кордонів. «У цифровому світлі нових технологій кордони між дисциплінами, які нині визначають параметри академічного вивчення різних видів мистецтва, поступово зникають у нас на очах, так само, як адміністративні структури, що забезпечують непорушність

цих кордонів. Сходять нанівець не лише відмінності між творцем і критиком, але й стіни між малярством та музикою і скульптурою, між музикою, архітектурою і літературою» [7: 13].

Іншими наслідками електронізації мови стають її полісенсорність та фізична багатомірність; ймовірність схоплення думки у мить її вербального оформлення чи навіть дословесного життя мозку; нарешті, можливість створення, сказати б, Супертексту, що містив би у потенції всі можливі тексти. Як гарно каже про це М.-Л.Райян, кожна доба має своє бачення такого тотального «тексту»: у Середні віки цю функцію виконував Собор (до цієї аналогії звертається і згаданий вище Дж. МакГанн [10: XIII]), в епоху Просвітництва – Енциклопедія, для символізму і модернізму ним стала Книга, що розумілася як Собор [11: 14]. Сьогодні цю роль із зрозумілих причин бере на себе гіпертекст.

На відміну від більшості своїх колег, Е. Аарсет пропонує оперувати терміном «ергодична література». Норвезький дослідник підходить до розв'язання проблем, що їх ставить перед творцями та дослідниками літератури кібер/реальність, з позицій теорії комунікації, рецептивної естетики, генології. Він визнає корисність наратологічних, риторичних та інших літературознавчих підходів для аналізу кібертекстів, але вважає їх недостатніми. Його розмисли мають за мету ствердити потребу у створенні особливої системи координат для розробки теорії кібертексту або, за його термінологією, ергодичної літератури. Відмовляючись від спрощеного поділу всіх можливих текстів на «паперові» та «електронні», він обстоює власну концепцію – належність до «ергодичної літератури» визначає, за Аарсетом, не *medium*, а тип роботи, яку необхідно виконати під час сприйняття тексту. Термін «ергодичний», запозичений науковцем з фізики, змонтовано з двох грецьких коренів («έργού» – робота, «οδός» – шлях). Відповідно, ергодична література – це така, де «для перетину / подолання (*traverse*) простору тексту читачеві потрібно зробити додаткові (*nontrivial*) зусилля у порівнянні зі звичайними» [2: 1].

Їхні форми включають вибір «маршруту» серед наявних гіпертекстових посилань, установку параметрів генерування тексту, прийняття на себе активної ролі всередині репрезентованого фікційного світу тощо – в будь-якому разі, ключовими залишаються поняття гіпертекстуальності, інтерактивності, програмування. Таким чином, вододіл, на думку дослідника, проходить не між літературою у паперовій та електронній формах, а між текстами різної внутрішньої природи.

Відтак, термін «кібертекст» позначає, згідно з Аарсетом, не якусь нову, революційну форму тексту, можливості для існування котрої з'явилися завдяки винаходів цифрового комп'ютеру, і не розрив з попередньою текстуальністю. Це радше перспектива, точка зору, манера бачення, обрана для «опису та дослідження комунікаційних стратегій динамічного тексту» [2: 5]. Вона надає можливість розширити обрії літературних студій, щоб вони змогли охопити явища, які раніше виключалися з території цих студій або перебували на їхніх маргінесах. При цьому прийнята нині в теорії літератури як даність принципова *неоднозначність* лінійного тексту протиставляється *недоступності* певних потенцій тексту нелінійного, які так і не реалізуються, якщо інстанція, що сприймає, обере інші шляхи просування текстом.

Попри те, що у сучасному літературознавстві констатація зростання ролі читача у конструюванні смислів тексту стала мало не трюїзмом, ця роль, гадає Аарсет, залишається суто інтерпретаційною, коли йдеться про «традиційну» літературу. На думку дослідника, позиція читача, не здатного вплинути на перебіг подій у «звичайному» тексті, контрастує з його активним втручанням у кібертекст, де він долучається до боротьби за наративний контроль. Це вже не пасивний глядач на трибуні, а діяльний гравець на текстуальному полі.

І тут на передній план виходить питання «демократизму» – справжнього чи позірного – новітніх технологій, яке фахівці трактують по-різному. Адже можливість вплинути на хід розгортання оповіді створює відчуття (бодай ілюзорне) звільнення від диктату наративу, котрий, своєю чергою, асоціювався в теоретичних побудовах культурних критиків другої половини минулого

століття з владним дискурсом і диктатом суспільства. Так, Ричард Лангем, промовляючи зсередини суспільно-культурної ситуації у США 1990-х рр. з їхнім захопленням ідеями мультикультуралізму та плюралізму, пов'язує технічний прогрес із демографічними змінами. Він вітає, зокрема, розширення освітніх можливостей для меншин, що їх надає кіберпростір. Позиція американського науковця виражена у твердженні, що «електронне слово демократизує світ літератури і мистецтва» у різні способи, причому політична спрямованість цих процесів очевидна і недвозначна: «структури цінностей, ідеологічні, фінансові та теоретичні маркери – все це підлягає переоцінці» [7: 23]. М.-Л. Райян більше акцентує увагу на егалітарних опціях активної участі читача у творчому процесі, тоді як Е.Аарсет вважає, що «демократизм» кіберлітератури є радше уявним, ніж реальним, оскільки кожний крок гравця / читача достатньо суворо запрограмований від початку самими «текстуальними машинами», що являють собою симбіоз техніки з людиною.

В Україні дослідження електронної («ергодичної») літератури взагалі та її поетологічних вимірів, зокрема, лише починаються. Серед «перших ластівок» у цій галузі слід згадати дисертацію К. Рітц-Ракул «Поетика гіперроману у культурологічній та літературно-критичній перспективі (М.Джойс, С.Моултроп, Ш.Джексон, М.Каверлі)», захищену 2009 року [1]. Звернувшись до найвідоміших творів такого плану і спираючись на солідну теоретичну базу, дослідниця успішно акцентує увагу на принципових ознаках гіпертекстової літератури – її нелінійності, множинності, фрагментарності, структурній і семантичній варіабельності тексту, змінах у статусі автора і читача тощо. У процесі аналізу очевидно стає потреба у постановці ширших питань, породжених «електронним зсувом», таких як стирання цілої низки культурних опозицій, взаємини нового типу літератури з традицією, з національною включно, кореляція світоглядно-поетикальних констант гіперлітератури із загальними постулатами постмодернізму та ін. Сподіваймося, що ці та інші аспекти кіберлітератури й надалі привертатимуть увагу вітчизняних літературознавців.

Ще один важливий для нас наслідок електронізації літературної сфери полягає у нових перспективах, які цей процес – за умови неупередженого і зацікавленого ставлення до нього – відкриває для оптимізації гуманітарної освіти. По-перше, йдеться про фундаментальні методологічні позиції, про місце гуманітарних студій у сучасному суспільстві. Міркуючи на цю тему, Р. Лангем порівнює їхній теперішній статус з консервним заводом, де людські цінності зберігаються як надто тендітні та непридатні для зовнішнього світу. Жорсткий світ мріє про існування гармонічнішого світу, і ми (гуманітарії) прикидаємося, що живемо саме в ньому. «Проте наші студенти і суспільство, з якого вони родом, не дозволять і далі насолоджуватися цією ілюзією; не дозволить цього і розвиток технології, що ефемеризує друковане слово; не дозволимо цього й ми самі, думаючи про себе і свої задачі на майбутнє» [7: 25]. Всі ці чинники спонукають до переосмислення навчання літератури, до пошуків відповіді на питання, «яким чином гуманітарні студії гуманізують людину». Навчаючи і вивчаючи, відповідає автор, і таким чином підтримуючи хиткий баланс, що утворює серцевину західного «я». Підґрунтя західної цивілізації складає припущення, що якщо ми зрозуміємо цю небезпечну й винахідливу серцевину людського життя, ми поважатимемо його і намагатимемося зберегти. «У цих зусиллях електронне слово на нашому боці, і за це ми маємо бути йому вдячні» [7: 25].

По-друге, на порядку денному вужчі, конкретніші завдання щодо використання неймовірно широких можливостей «павутиння» для викладання літератури. Як правило, на цьому етапі більшість з нас обмежується лише більш-менш тривіальними формами, тоді як нині у світовій практиці з'являються інноваційні творчі знаряддя. Так, разом зі своєю колегою Джоанною Друкер Дж. МакГанн впровадив в університеті штату Вірджинія своєрідний варіант онлайн-вправління в літературній інтерпретації, що отримало назву «Гра Айвенго» (оскільки вперше було застосовано саме до цього роману В. Скотта). До розробки цієї гри її творців спонукало невдоволення рутинністю традиційних літературно-критичних методологій,

бажання надати інтерпретаційній діяльності більш креативного характеру, співвимірною з творчими зусиллями письменника. Гравці працюють у дискурсивному полі тексту (розуміючи під цим останнім текст у всій його повноті плюс історію його сприйняття та передання). Гра заснована на припущенні, що художній текст несе в собі не лише багато смислів, а й множинність латентних версій, які реалізуються у процесі інтерактивної взаємодії гравців з текстом і між собою. Інтерпретація у цьому випадку набуває виразно перформативного характеру. При цьому заохочуються найрізноманітніші види інтерпретаційних операцій (власні літературні відгуки, критичний аналіз, наукові коментарі, візуальні артефакти, застосування інших медій). Таким чином, цей підхід має на увазі радше динамічний процес, ніж статичний виклад, що зумовлює його евристичну і творчу природу [9; 10].

Стратегії використання цифрових технологій з освітніми цілями активно розробляються в північноєвропейських країнах. Наприклад, фінський вчений і викладач Райне Коскімаа пропонує такі види роботи, як рольові дискусії онлайн, де студенти обговорюють історико-літературні питання, виступаючи від імені авторів чи персонажів певних текстів; візуалізація текстуальних структур (семантичних, синтаксичних, фонетичних тощо) на екрані комп'ютера, що сприяє поглибленому розумінню нюансів тексту; а також краще знайомі і нам дискусійні форуми, блоги тощо. Коскімаа бачить цінність цих останніх і в тому, зокрема, що вони «дозволяють студентам вступити у дискусію з авторами, чиї твори вони вивчають, а також з фахівцями чи людьми, зацікавленими у певних літературних темах, а ще отримувати неформальні відгуки своїх товаришів щодо власних, поки що неясних ідей з конкретних питань» [6].

Підсумовуючи все вищесказане, можна сказати, що відчай через потрапляння нашої «планети Гуманітарії» у нову Галактику – Галактику Інтернету досить перебільшений. По-перше, гутенбергів винахід поки що не збирається здавати свої позиції. А по-друге, переструктурування літературного дискурсу у «цифрових туманностях» – це знак того, що література жива і

перебуває в активному пошуку нових форм вираження. Отже і всім, дотичним до її потужного поля, слід бути готовими до сюрпризів. Як зазначає П'єр Леві, «жодна ситуація не може бути гіршою, ніж та, коли освічені, культурні чоловіки й жінки замикають себе на території алфавітного тексту і залишають мову завтрашнього дня в руках технарів та торговців» [8].

ЛІТЕРАТУРА

1. *Pitc-Rakul K.* Поетика гіперроману у культурологічній та літературно-критичній перспективах (на прикладі романів М.Джойса, С.Моултропа, Ш.Джексона, М.Каверлі) / Катерина Рітц-Ракул – Автореф. дис... канд. філол. наук. Дніпропетровськ, 2009. – 20 с.
2. *Aarseth E.* Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature / Espen J. Aarseth. – Baltimore: The Johns Hopkins Univ. Press, 1997. – P.9.
3. *Castells M.* The Internet Galaxy. Reflections on the Internet, Business, and Society / Manuel Castells. – Oxford: Oxford Univ. Press, 1999. – 304 p.
4. *Hayles K.* Electronic Literature. New Horizons for the Literary / Katherine Hayles. – Notre Dame, Indiana: Univ. of Notre Dame Press, 2008. – 192 p.
5. *Hayles K.* Writing Machines / N.Katherine Hayles. – Cambridge, MA & L.: The MIT Press, 2002. – 22[p.
6. *Koskimaa R.* The challenge of cybertext: teaching literature in the digital world / Raine Koslimaa [article online]. – UOC Papers, Iss.4. UOC. Електронний ресурс. Режим доступу: <<http://www.uoc.edu/uocpapers/4/dt/eng/koskimaa.pdf>>
7. *Lanham R.* The Electronic Word: Democracy, Technology, and the Arts / Richard A.Lanham. – Chicago: The Univ. of Chicago Press, 1993. – P. 3.
8. *Lévy P.* Toward Superlanguage / Pierre Lévy ; [trans. R.Stewen]. Електронний ресурс. Режим доступу: <http://www.uiah.fi/bookshop/isea-proc/nexgen/o1.html>

9. *McGann J. & J. Drucker*, The Ivanhoe Game. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www2.iath.virginia.edu/jjm2f/old/IGamehtm.html>
10. *McGann J.* Radiant Textuality. Literature after the World Wide Web / Jerome McGann. – N.Y.: Palgrave, 2001. – P. XI.
11. *Ryan M.-L.* Introduction / Marie-Laure Ryan // Cyberspace Textuality. Computer Technology and Literary Theory. Ed. by M.-L. Ryan. – Bloomington, Indiana: Indiana Univ. Press, 19

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ТЛУМАЧЕННЯ ТЕРМІНІВ І ПОНЯТЬ У МЕЖАХ ІНТЕРМЕДІАЛЬНИХ СТУДІЙ

У статті йдеться про основні поняття інтермедіальних студій, походження термінів «інтермедіа» та «інтермедіальність», їхні зв'язок і залежність їх тлумачення від значення термінів «медіум», «медіа», а також інші поняття, пов'язані з термінами «інтермедіальність» та «інтермедіальні студії». Особливу увагу приділено поглядам на інтермедіальні феномени і студії таких відомих дослідників, як В. Вольф, Д. Гігінс, Л. Елестрем, К. Клювер, М. Маклюен, В.Дж.Т. Мітчелл, І. Расвскі, А. Фетвейт, Є. Шретер, та інших. Схематично окреслено проблеми перекладу українською термінів, що позначають поняття і феномени, пов'язані з інтермедіальними студіями.

Ключові слова: *інтермедіа, інтермедіальність, інтермедіальні студії, медіум, медіа, «зображення-текст», «змішані медіа».*

The article deals with the key concepts of the intemedial studies, the origins of the terms “intermedia” and “intermediality”, and their relation to the terms “medium” and “media”. Other notions connected with the concepts “intermediality” and “intermedial studies” are also outlined in this paper. Special attention is paid to the views on intermedial phenomena and studies of such researchers as C. Clüver, L. Elleström, A. Fetveit, D. Higgins, M. McLuhan, W.J.T. Mitchell, I.O. Rajewsky, J. Schröter, W. Wolf et. al. It also covers certain difficulties of translating the terminology of intermedial studies into Ukrainian.

Key words: *intermedia, intermediality, intermedial studies, medium, media, “image-text”, “mixed media”.*

У цій статті я окреслю деякі теоретичні і термінологічні аспекти інтермедіальних досліджень. Ця тема всебічно не розроблена в українському літературознавстві, хоча вона досі (ще з вісімдесятих років минулого століття і навіть раніше) актуальна та викликає жвавий інтерес дослідників не лише в Україні, а й у світі. Серед праць українських літературознавців, присвячених теоретичним і термінологічним питанням інтермедіальності, варто назвати монографію Світлани Маценки «Партитура роману» (2014) [8] і видання «Метамистецтво: словник досвіду термінотворення на межі літератури й

музики» (2017) [7] цієї ж авторки; колективну монографію «Екфразис: вербальні образи мистецтва» (2013) [4] за редакцією Тетяни Бовсунівської, навчальний посібник авторства Валентини Фесенко «Література і живопис: інтермедіальний дискурс» (2014) [11]; статті Елліни Циховської «Теоретичні дилеми поняття інтермедіальності» (2014) [13], Лесі Генералюк «Екфразис і гіпотипозис: проблеми диференціації» (2013) [3], Мар'яни Ільчук «Інтермедіальність у сучасному німецькомовному літературознавстві» (2014) [5].

Більшість дослідників інтремедіальності сходяться до думки, що перш ніж братися до тлумачення терміна «інтермедіальність» і провадження інтермедіальних досліджень (у нашому випадку – вивчення літературних творів крізь призму інтермедіальних студій), важливо, дати визначення терміна «медіум» (Іріна Раєвські, Ларс Еллестрем, Арілд Фетвейт та ін. [див., напр., 42; 16; 17]). Обсяги цієї статті не дозволяють розкрити всі можливі підходи до окреслення термінів «медіум» і «інтермедіальність», зокрема й у літературознавстві. Крім того, ці два поняття далеко не єдині, які важливо витлумачити в контексті дослідження інтермедіальності. Натомість я спробую продемонструвати, які загалом існують думки щодо трактування цих термінів, позначуваних ними понять та інших феноменів, дотичних до них.

Інтермедіальний поворот у літературознавстві відбувся наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття. Дослідники сходяться до думки, що інтермедіальні студії з'явилися наприкінці 1980-х – на початку 1990-х років (Іріна О. Раєвські (Irina O. Rajewsky) (професор Вільного університету, Берлін) [43], Клаус Клювер (Claus Clüver) (почесний професор порівняльної літератури Індіанського університету¹ [14], Вернер Вольф (Werner Wolf) (австрійський літературознавець, професор Грацького університету імені Карла і Франца) [51] та ін.). Закономірно, що тепер вчені віддають перевагу не

¹ Claus Clüver – Professor Emeritus of Comparative Literature (Indiana University).

терміну «*interart(s) studies*»² (міжмистецькі дослідження/студії), який функціонував раніше, а терміну «*intermedia studies*» (інтермедіальні дослідження/студії)³.

Отже, йдеться про студії, які, за словами німецького літературознавця В. Вольфа, «займаються “інтермедіальністю” (“*intermediality*”)» - в широкому сенсі – усіма феноменами, які залучають більше одного загальноприйнятого медіума вираження, у вузькому сенсі – специфічною якістю окремих артефактів чи текстів, в сигніфікації яких бере участь більше одного медіума» [51, с. 15].

Пояснюючи необхідність переходу від міжмистецьких (*interart*) студій до інтермедіальних (*intermedia*) студій, американський вчений К. Клювер наголошує на тому, що «ідея автономних академічних дисциплін, яка з'явилася в 19-му столітті, нині може вважатися застарілою. Сьогодні науковці, викладачі, студенти всього світу усвідомлюють, що суворий поділ вже не сприяє продуктивному аналізу культурних артефактів і мистецьких творів. Очевидно, що інтермедіальність може розглядатися сьогодні як першорядна, а не другорядна їх характеристика» [14, с. 13].

²Так, за К. Клювером, «“*Interarts Studies*” (міжмистецькі дослідження/студії) – це інтердисциплінарна галузь досліджень, у якій домінують дослідження взаємозв'язків літератури та інших видів мистецтва, але ці студії торкаються також великою мірою інтермедіальних зв'язків між візуальними видами мистецтв, музикою, танцем, театром, перформансом, кіно, архітектурою, де слово відіграє допоміжну роль або й не відіграє жодної ролі. [...]» [14, с. 20].

“*Media Studies*” (дослідження медіа/медіазнавство) завжди підходили до питань інтермедіальності в контексті *communications studies* (досліджень комунікації), що займаються питаннями генерування, поширення, функціонування і рецепції повідомлення. Ці дослідження торкаються радіо, кіно, телебачення, відео і друкованих медіа

Американський учений згадує також «*New Media Poetries*» (поезії нових медіа), засновані на цифрових медіа. Ідеться про «феномен, який зазвичай базується на цифрових технологіях як для їх (поезій нових медіа) створення, так і загалом на використанні комп'ютера для їх рецепції. Поезії нових медіа засновані здебільшого на розвитку візуальної поезії ХХ століття, де поняття «поезії» набрало нових вимірів, тексти, створювані в різноманітних жанрах медіа поезії, продукують візуальні, акустичні (зокрема й музичні) і кінетичні події, в яких слово (чи його частини) у своїх графічних, а іноді й голосових вимірах може відігравати провідну роль або (майже) не відігравати жодної ролі» [14, с. 20].

³ У зв'язку з тим, що не всі терміни, пов'язані з інтермедіальними феноменами і студіями, мають усталені відповідники в українській науковій, зокрема літературознавчій, термінології, я іноді залишаю у тексті варіанти перекладу цих термінів, подані через скісну, або пояснюю, чому обираю один із цих варіантів. Іноді поряд із українським терміном я залишаю англійський чи німецький його варіант у дужках, щоб читач знав особливості його вживання у оригінальному тексті. Так, наприклад, більшість дослідників у множині вживають термін «*media*», але є й такі, які обирають варіант «*mediums*» (Л. Мановіч). Якщо терміни, подані через скісну, з'являються у цитатах, то вони належать авторам цитат. Крім того, імена, згадуваних у тексті дослідників, я подаю у дужках мовою оригіналу і зазначаю, де ці учені працюють чи працювали.

К. Клювер говорить також про можливість широкого застосування інтермедіальних студій, залучення їх до вивчення всіх гуманітарних дисциплін, адже вони «торкаються не лише таких традиційних проблем, як екфразис, ілюстровані книжки, взаємозв'язок музики і слів у піснях. [...] Інтермедіальні студії не слід ізолювати як окремий факультет чи відділення, а як вступ до культурних студій у найширшому сенсі» [14, с. 14], – наголошує вчений.

Хоча методологія інтермедіальних досліджень почала активно розвиватися у 1990–2000-х роках і поглиблюється досі, обриси інтермедіального мистецтва та поняття інтермедіальності почали вимальовуватися набагато раніше. Одним із витоків цих феноменів є міжнародний авангардний мистецький «рух» під назвою «Флюксус» (*Fluxus*). Так, термін «intermedia» у середині 1960-х років запропонував митець, учасник «Флюксусу»⁴ Дік Гігінс (Dick Higgins), котрий 1965-го року написав есе «Інтермедіа» («Intermedia»), опубліковане 1966 року в першому випуску бюлетеня «Something Else Press» [Див.: 34; 27, с. 18–28], яке поширював серед зацікавлених осіб.

Як зазначав сам Д. Гігінс, ідею використання такого терміна він запозичив у письменника Семюеля Тейлора Колріджа, котрий використовував слово «intermedia» ще в 1812 році [див.: 27, с. 23]⁵. Д. Гігінсу термін

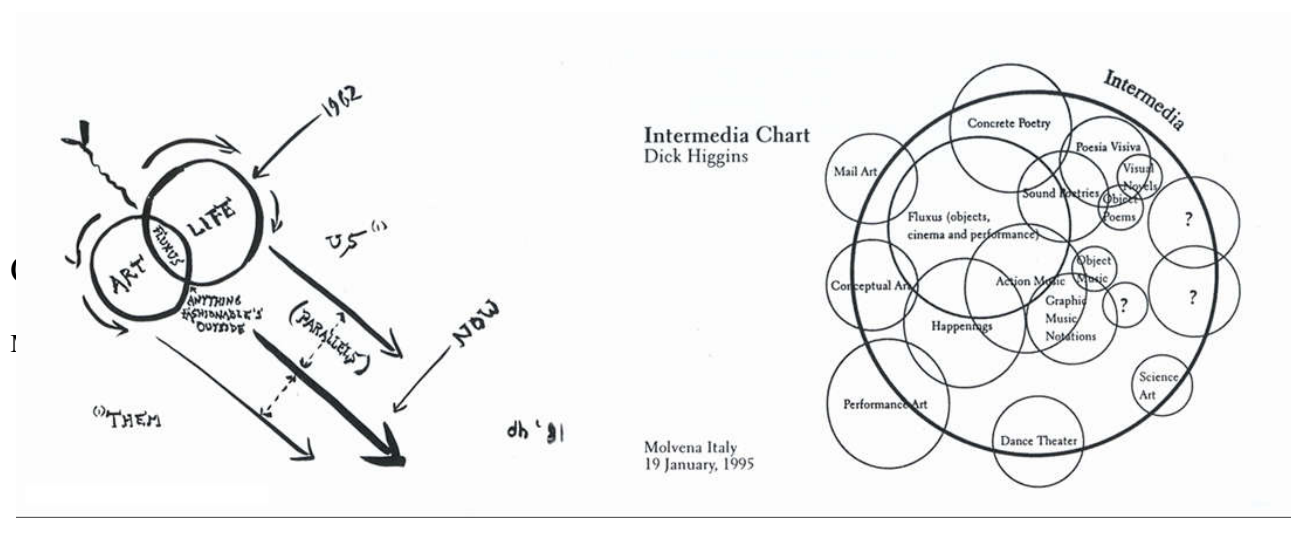
⁴ Fluxus (Флюксус/Флуksус) (лат. fluxus – течія, потік, рух; «постійні зміни»; таку назву запропонував Джорж Маціюнас (George Maciunas, Jurgis Maciūnas) – міжнародний авангардний мистецький «рух». Більше тридцяти митців, які брали в ньому участь, відвідували музичний курс експериментального композитора Джона Кейджа в Новій школі соціальних досліджень у Нью-Йорку (зокрема, Джордж Брехт, Ел Хансен, Дік Гігінс, Скотт Гайд, Аллан Капроу, Флоренс Тарлоу; курс відвідував також поет Джексон Мак Лоу та інші). Після завершення курсу митці неофіційно продовжували свої експерименти.

У 1959–1960 роках Дік Гігінс і Ел Хансен заснували Нью-Йоркську аудіовізуальну групу, а Мак Лоу і ЛаМонте Янг заснували журнал «Beatitude West», отже, як зазначає Ганна Гігінс, «незавершений досвід роботи на курсі підготував експериментальний (протилежний до програмного) фундамент для Флюксусу та решти авангардного мистецтва того часу» [див.: 30, с. 1–11]. У середині 60-х років до кола Флюксусу належала більшість митців, які створювали інтермедіальні твори. Мета Флюксусу – злиття в одному «потоці» різноманітних способів художнього вираження і засобів комунікації: геппенінгів, експериментального театру і танцю, конкретної та електронної музики, візуальної поезії, руху, символічних жестів тощо. Його митці не мали єдиної програми чи маніфесту, але наполегливо займалися експериментальним мистецтвом, яке характеризувалося особливою світоглядною системою, заснованою на досвіді, розмивалися традиційні межі, притаманні західній епістемології, зокрема розрізнення суб'єкта і об'єкта [див.: 30, с. 1–14; 29, с. 195–207; 26, с. 209–218]

⁵ Крім того, пишучи про алегорію, С. Т. Колрідж вживав, наприклад, слово «intermedium» у значенні «посередник»: «Оповідна алегорія (narrative allegory) відрізняється від міфології так само, як реальність від символу, вона, коротко кажучи, є своєрідним посередником (intermedium)⁵ між особою і персоніфікацією. Там, де вона занадто сильно індивідуалізована, вона припиняє бути алегорією, це часто відчувається у «Подорожі

«інтермедія» (intemedia) слугував для опису робіт, які «концептуально» знаходяться на межі вже відомих медіа (тобто «fall conceptually between media that are already known», це уточнення Д. Гігінс дописав до есе уже в 1981 році) [Див.: 27, с. 23].

Крім того, у коментарі 1981 року до есе «Інтермедія» Д. Гігінс зауважував, що на відміну від витворів мистецтва, які використовують змішування декількох виражальних засобів (mixed media), декілька технік (картина, намальована гуашшю і олійними фарбами, опера, яка складається з відокремлених одне від одного лібрето, музики і сценографії)⁶, у об'єктах інтермедіальних, «візуальний елемент (картина) поняттєво сплавлений зі словами» [27, с. 24]. Д. Гігінс наголосив на тому, що створення інтермедіальних творів мистецтва було і буде завжди, поки існуватиме можливість поєднання двох і більше виражальних засобів. Утіленням інтермедіальності для Д. Гігінса та його колег із «Флюксусу» були Event, Fluxkit/Fluxbox, геппенінг, відео-арт, антитеатр тощо [див.: 34; 30].



пілігрима», де персонажі – це реальні особи з псевдонімами» [див.: <http://spenserians.cath.vt.edu/TextRecord.php?action=GET&textsid=35813>].

⁶ У випадку «інтермедія» йшлося про специфічну філософію митців 1960-х, поєднання мистецтва і життя, а не просто художніх практик. Про цей вимір «інтермедія» в розумінні Д. Гігінса йтиметься далі.

⁷ Dick Higgins, [Fluxus Chart], 1981. Ink on Paper, 45.7 x 58.4 cm
Dick Higgins, Intermedia Chart, 1995. Postcard, 10.7 x 15.3 cm,
courtesy of the Estate of Dick Higgins (див.: <http://georgemaciunas.com/exhibitions/fluxus-happening-%E2%80%9Cmapping-maciunas%E2%80%9D-and-%E2%80%9Cexercise%E2%80%9D/%E2%80%9Cmapping-maciunas%E2%80%9D/charts/dick-higgins-fluxus-chart-intermedia-chart/>).

перетинаються «Флюксус» і художні практики з ним пов'язані [див.: 28, 31, 32]⁸.

Яскравим прикладом «інтермедіальної» поезії є вірші учасника «Флюксусу» Джексона Мак Лоу (Jackson Mac Low), який поєднував у своїх текстах візуальний, звуковий, перформативний елементи, відкидаючи авторське его та дотримуючись буддистського вчення. Деякі його вірші були «випадково-генерованими» (chance-generated), деякі з його конкретних віршів⁹ можна читати у різних напрямках.

Щоб глибше зрозуміти специфіку мистецтва «інтермедіа», що виникло у 1960-х роках, а також політичний вимір понять «медіум», «інтремедіа», «інтермедіальність» варто звернутися до статті «The Politics of Intermediality» («Політика інтермедіальності») (2010) німецького дослідника Єнса Шретера (Jens Schröter). професора Університету імені Гумбольдта в Берліні.

У цій праці Є. Шретер нагадує, що ще 2001 року теоретик цифрової культури Лев Мановіч (Lev Manovich) писав у статті «Post-medium Aesthetics» («Пост-медіальна естетика») про неможливість існування чистого медіума, «розмивання поняття “медіум”» [45, с. 109], «безглуздість одного з ключових понять модерного мистецтва – поняття медіума» [38]. Л. Мановіч, зокрема, констатував, що «[...] не виникло жодної нової типології мистецьких практик, яка б замінила типологію, засновану на медіа, що ділить мистецтво на малярство, твори на папері, скульптуру, фільм, відео тощо. Припущення, що мистецька практика може бути акуратно розділена на невеликий набір чітких медіумів (mediums) продовжувала структурувати музеї, мистецькі школи, фонди фінансової підтримки та інші культурні інституції – навіть попри те, що це припущення більше не відбивало реального функціонування культури» [38].

⁸ Див. також розділ «Charting Fluxus» у книжці Г. Гірінс «Fluxus Experience» [30, с. 69–99].

⁹ Конкретна поезія – це візуальна поезія, була популярна у 1950-х роках [див., напр.: 10]. Кожен вірш має свою унікальну форму. У найбільш екстравагантних зразках конкретної поезії немає сенсу; немає синтаксису чи граматики [див., напр.: 15, с. 148–149].

Л. Мановіч зауважив, що, «починаючи з 1960-х років, швидке виникнення і розвивиток великої кількості нових мистецьких форм – асембляж, геппенінг, інсталяція [...], перформанс, акція, концептуальне мистецтво, процесуальне мистецтво, інтермедія [...] тощо стали небезпекою для багатовікової типології медіумів (живопису, скульптури, рисунка) завдяки лише факту своєї розмаїтості. Крім того, якщо традиційна типологія базувалася на відмінності матеріалів, використовуваних в мистецькій практиці, то нові медіуми уможливили водночас використання різноманітних матеріалів в довільних комбінаціях (інсталяція) чи, навіть гірше, були спрямовані на дематеріалізацію художнього об'єкта (концептуальне мистецтво). Отже, нові форми не були справжніми медіумами у традиційному значенні терміна» [38].

Л. Мановіч говорить і про появу «нових технологічних форм», які також вважаються медіумами та додаються до уже існуючих мистецьких форм, що спричинило подальшу «мутацію поняття медіум». Ідеться про фотографію, кінематограф, відео, телебачення, адже не всі вони різняться матеріалом чи часо-просторовими характеристиками. Крім того, як це видно у випадку відео і телебачення, останнє відрізняється від першого соціологічними і економічними показниками. Дослідник наголошує на тому, що на зміну значення поняття «медіум» вплинуло масове виробництво художніх об'єктів, поширення їх ідентичних копій, що іде врозріз із модерним розумінням мистецтва, медіума та унікального художнього об'єкта тощо. Тому, як відзначає Л. Мановіч, «поступово соціологічна різниця між механізмами дистрибуції разом із іншими уже згадуваними соціологічними відмінностями (обсяг аудиторії та простір рецепції/показу) стали більш важливими критеріями розрізнення медіумів, ніж різниця між використовуваними матеріалами чи умовами сприймання. [...] соціологія і економіка перемогли естетику» [38].

Є. Шретер, продовжуючи порушену Л. Мановічем тему чистого медіума і переходу кордонів медіа, нагадує, що у 1950–1960-х роках Клемент Грінберг був найбільш знаним мистецтвознавцем Нью-Йорка, саме він зробив термін «“медіум” відомим у мистецтвознавстві» [45, с. 109]. Пишучи про

модерністський живопис, К. Грінберг наголошував на тому, що мистецтво має бути чисте (pure). Американський мистецтвознавець зауважував: «Швидко виявилось, що унікальна і справжня сфера компетенції кожного мистецтва співпадала з усім, що було унікальне в природі його медіума» [19, с. 85–86].

Як відзначає Є. Шретер, після того, як у 1960-х роках почали виникати «інтермедіа», інсталяції тощо, К. Грінберг, який їх не схвалював, у 1981 році писав: «Хороше мистецтво може походити звідусіль, але воно ще не походило з інтермедіальних стратегій» [20, с. 93]. Попри те, що Розалінд Краусс у багатьох питаннях не погоджувалася з К. Грінбергом, суть її поглядів полягає в тому, що «“інтермедіальність” чи [...] форми синтетичної і трансмедіальної інтермедіальності інтерпретуються як симптом капітуляції естетичних стратегій перед *mise-en-scène* стратегій капіталістичного видовища», – пояснює Є. Шретер [45, с. 113].

Цікаво, що у розумінні Д. Гігінса «інтермедіа» були діаметрально протилежні до поняття інтермедіальності як складової видовища в капіталістичному суспільстві, засуджуваної К. Грінбергом і Р. Краусс. Адже Д. Гігінс розумів під «інтермедіа» подолання розділення «мистецтва» і «життя», засудження «мономедіальності» «як форми соціального і естетичного відчуження» [45, с. 114; 27, с. 20]. Із цією ідеєю, як пояснює Є. Шретер, був пов'язаний «революційно-утопічний жест, який бачить перемогу над “мономедіа” (monomedia) як (принаймні його початкову стадію) звільнення від капіталістичного поділу праці [...]». Для Гігінса інтермедіальність означає власне розрив традиційних (а отже, комерційно придатних) форм перцепції, а не їх подвоєння, як вважає Краусс» [45, с. 114]. Д. Гігінс вбачав у виникненні інтермедіальності в XX столітті «возз'єднання» медіа, які були розділені в епоху Ренесансу, зокрема й внаслідок тогочасного «поділу суспільства на різні класи, що сприяло очищенню медіа» [див.: 45, с. 114; 27, с. 18].

У дусі марксизму Д. Гігінс зауважував: «Ми наближаємося до розквіту безкласового суспільства, якому абсолютно непридатний розподіл на чіткі категорії» [27, с. 18]. Отже, Д. Гігінс вважав «поняття “чистого медіума”

напрямую пов'язаним зі світом, що включає мистецтво у колообіг товарів – світом капіталізму, заснованим на поділі праці» [45, с. 116; 27, с. 19]. Є. Шретер у зв'язку з цим відзначає подібність «інтермедія» у розумінні Д. Гітінса та “Gesamtkunstwerk”¹⁰ Ріхарда Вагнера (англійською «total work of art», тобто «тотальний твір мистецтва»; «сукупний твір мистецтва»)¹¹, котрий вважав грецьку трагедію таким твором. Німецький композитор у праці «Мистецтво і революція» (1849) так писав про виникнення окремих видів мистецтва після занепаду трагедії: «драма розпалася на свої складові: риторика, скульптура, живопис, музика тощо покинули замкнене коло, в якому вони всі діяли в унісон, і кожна з них пішла відтоді своїм шляхом, продовжуючи свій самостійний, але самотній і егоїстичний розвиток. Таким чином, сталося так, що в епоху Ренесансу ми зустріли спочатку ці ізольовані грецькі мистецтва такими, як вони сформувалися на руїнах трагедії: великий синтез мистецтва греків не міг з першого разу постати у всій своїй повноті перед нашим збентеженим, непостійним, розсіяним розумом; чи були б ми в змозі досягнути такий синтез у єдності?» [1, с. 128]¹².

Є. Шретер у своїй статті спробував показати, що «поняття “інтермедіальність” завжди має політичні виміри»; ідеться, таким чином, про так звану «погану» інтермедіальність і інтермедіальність як спосіб знищення поділу праці і відчуження у пост-капіталістичному суспільстві [45, с. 117–118]. Німецький дослідник звертається до питання, як виникають ці два протилежні підходи до інтермедіальності. Услід за Свеном Люттікеном (Sven Lütticken,

¹⁰ У зв'язку з поняттям «Gesamtkunstwerk» можна згадати і так звану «арх-інтермедіальність». Так, швейцарська дослідниця Г. Ріппл у передмові до видання «Довідник з інтермедіальності: Література – Зображення – Звук – Музика» («Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music») наголошує, що «дослідники інтермедіальності, в літературі зокрема, сходяться до думки, що сьогодні неможливо розглядати художні твори так, наче вони створені у рамках одного медіума або виду мистецтва, їх слід натомість досліджувати на фоні мереж медіа, до яких вони входять, тобто, за Берндтом Герцогенратом (Bernd Herzogenrath) (Франкфуртський університет), враховувати їх «arch-intermediality» [44, с.1]. Б. Герцогенрат, зокрема, пише: «Окремі медіа не існують в ізоляції перед тим, як раптово потрапити у інтермедіальні відношення. Інтермедіальність – це швидше онтологічний стан *sine qua non*, який завжди передує “чистим” і конкретним медіа, які ще потрібно виокремити з “арх-інтермедіальності”» [24, с.4].

¹¹ Світлана Маценка перекладає цей термін як «сукупний твір мистецтва» [див.: 7, с. 10].

¹² Вагнер Р. Искусство и революция // Вагнер Р. Избранные работы. – Москва: «Искусство», 1978. – С. 107–142 і Wagner R. Art and Revolution [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.public-library.uk/ebooks/11/97.pdf>

Амстердаський вільний університет) Є. Шретер нагадує про існування двох течій в історії модернізму, заснованих на «Лаокоонізмі» і «тотальному творі мистецтва»/ «сукупному творі мистецтва». «Перше виступає за використання “специфіки” в мистецтві (на основі “Лаокоона” Лессінга), а друге – за комбінування мистецтв. Це правильно, але насправді не відповідає на вищезгадане питання, адже надавання переваги специфіці на відміну від тотального твору мистецтва обов’язково передбачає проблему структури суспільства і, якщо подивитися зблизька, питання його капіталістичної структури» [45, с. 117], – наголошує німецький учений.

У своїй статті про політику інтермедіальності Є. Шретер також ставить кілька інших питань, які можуть стосуватися проблеми інтермедіальності. Одне із них настановлює на думку про неможливість уніфікації розуміння поняття «інтермедіальність» і звучить так: «існує можливість застосування міжкультурного підходу, щоб порівняти, як різні культури розуміють відмінності між медіа і їх взаємодією в певний історичний момент. Якщо поглянути, як вірші і інші літературні твори були вписані на поверхні традиційних картин, очевидним видається, наприклад, те, що японська культура розуміє різницю між зображенням і текстом зовсім не так, як культура “європейська”» [45, с. 121].

Отже, стає зрозуміло, що термін «інтермедіа» Д. Гігінса і мистецтво, яке цим терміном позначалося в 1960-х роках, мають певний стосунок до марксистських поглядів на відчуження і поділ праці, а прихильники модерністського чистого мистецтва навпаки розглядають їх, як прояв капіталізму і механізмів впливу у капіталістичному суспільстві видовищ тощо. Крім того, услід за Є. Шретером, можна зробити висновок, що значення термінів «медіум», «інтермедіа», «інтермедіальність» мають певні політичні виміри, які варто брати до уваги під час аналізу конкретних мистецьких і, зокрема, літературних творів.

Перш ніж рухатися далі, розглядаючи наступні етапи вживання терміна «інтермедіальність» щодо мистецьких і зокрема літературних практик, я

зупинюся на ще одному надзвичайно важливому погляді на медіа та їх «чистоту». Ідеться про твердження професора англійської і історії мистецтв Чиказького університету Вільяма Джона Томаса Мітчелла (W.J.T. Mitchell) про те, що «всі медіа – змішані медіа», та запропонований ним термін «зображення-текст» (image-text)¹³. Учений вивчає важливі аспекти дослідження і усвідомлення відношень між зображенням і текстом. Так, наприклад, у своїй праці «Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation» (1994) («Теорія зображень: есе про вербальну і візуальну репрезентацію» (1994)) Мітчелл обґрунтовує думку, чому давно усталений компаративний підхід до вивчення літератури і візуального мистецтва, що базується на стандартних розрізненнях між ними («просторові» і «часові», іконічні і символічні, «словесні» і «візуальні» характеристики мистецтв і виміри їх порівняння), не може бути єдиним можливим і ефективним способом дослідження останніх [40, с. 85]

Учений говорить, зокрема, про три обмеження компаративного методу: 1) «пропозиція уніфікуючого, гомогенного поняття (знак, витвір мистецтва, семіозис, значення, репрезентація тощо) і пов'язаної із ним «науки», яка уможлиблює, навіть робить неминучими, компаративні/розрізняючі пропозиції». 2) «уся стратегія систематичного порівняння/контрасту, яка не бере до уваги інших форм взаємовідносин, виключаючи можливість метонімічних зіставлень, співмірності і таких форм відмінності, які неможливо передати». 3) «ритуальний історизм, який завжди утверджує домінуючу послідовність історичних періодів, канонічний основний наратив, який веде аж до цього моменту і видається неспроможним реєструвати альтернативні історії,

¹³ Слово «image» з англійської може бути перекладене по-різному, наприклад, щонайменше як «образ» чи «зображення». Сам В. Дж.Т. Мітчелл говорить про багатогранність поняття «image», навіть вибудовує сім'ю феноменів і понять, позначуваних цим терміном; у своїй праці «Іконологія: образ, текст, ідеологія» («Iconology: image, text, ideology», 1986) учений не обмежується поняттям «зображення» [39, с. 7–46]. Але у тому контексті, в якому він вживає цей термін у аналізованій у цій статті праці, переклад терміна «image» як «зображення» – логічний і адекватний, адже ідеться про «візуально-вербальні взаємозв'язки» («visual-verbal relationships»), досліджувані в межах медіа-студій [40, с. 94–95].

протилежні спогади (counter-memories) чи резистентні практики (resistant practices)» [див.: 40, с. 87].

Мітчелл зауважує, що компаративний метод «просто підтверджуватиме і розроблятиме домінуючі історичні і концептуальні моделі, які вже й так переважають у цій дисципліні, пропонуючи своєрідний дуже узагальнений, розбавлений історизм, який можна отримати, щоб співставити візуальне мистецтво і літературу» [40, с. 86]. Американський учений так само не вважає, що семіотика, яка виникла в Європі, стала «альтернативною прагматизму моделі американського “міжмистецького порівняння”» (яке лише підтверджує готові версії історії культури), тому що «на практиці лише одна річ, яка [...] змінилася, це загальність заяв» (адже «інтерсеміотичне порівняння має таку ж проблему, заміщуючи претензію на художність наукоподібністю» [40, с. 86–87].

Мітчелл поступово підводить читача до своєї відомої тези про те, що «усі медіа – змішані медіа». Він, зокрема, роздумує: «Проблема зображення/тексту – це не щось сконструйоване «між» мистецтвами, медіа чи різними формами репрезентації, але неунікна проблема, що існує всередині окремих мистецтв і медіа; усі медіа – змішані медіа (all media are mixed media). Коротко кажучи, усі мистецтва «складні» мистецтва (текстові і образотворчі водночас); усі медіа – змішані медіа, які поєднують різні коди, дискурсивні конвенції, канали, сенсорні і когнітивні модуси» [40, с. 94–95].

Аналізуючи ілюстровані твори В. Блейка, Мітчелл пояснює логіку створення терміна «зображення-текст»: «Я застосовуватиму типографічну традицію скісної риски для позначення “зображення/тексту” як проблемного пролomu, розколу чи розриву в репрезентації. Термін “зображення-текст” позначає складні, синтетичні твори (чи поняття), які поєднують зображення і текст. “Зображення-текст”, з дефісом, позначає *відношення* між візуальним і словесним» [40, с. 89]. Критик наголошує також, що «зображення/текст – це не шаблон, який спрощує речі до однієї і тієї ж форми, це не поняття, а теоретична *фігура*, щось подібне до *діфферансу* Дерріда, місце діалектичної напруги, пробуксовування і трансформації» [40, с. 106]. Спираючись на «Грамотологію»

Жака Дерріда, він окреслює письмо (з його вербальною і візуальною складовими) також як зображення/текст: «Письмо у своїй фізичній, графічній формі неподільне зшивання візуального і вербального, це втілене “зображення/текст”» [40, с. 95]¹⁴.

Бачимо, отже, що спроби переосмислити існування «чистих» медіа і можливість їх переплетення у одному творі, притаманні не лише митцям-неоавангардистам 1960-х років, але й дослідникам літератури і візуального мистецтва, які у 1980–90-х роках відзначали неможливість подальшого розгляду артефактів, побудованих на основі кількох медіа, у категоріях компаративістики, семіотики, традиційних міжмистецьких студій («Sister Arts» тощо).

Щодо терміна «інтермедіальність» у літературознавстві, то першим, хто його вжив, був Ааге А. Гансен-Льове. Зробив він це 1983 року, пишучи про відношення між текстом і зображенням. Учений вжив, зокрема, термін «Intermedialität» у статті «*Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort-und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne*» («Інтермедіальність і інтертекстуальність. Проблеми кореляції словесного і образотворчого мистецтв – на прикладі російського модернізму») [див.: 22].

Як зазначає В. Вольф, А. Гансен-Льове вжив термін «інтермедіальність» «за аналогією до терміна “інтертекстуальність”, щоб зафіксувати взаємозв’язки між літературою і візуальними мистецтвами (і до певної міри “музики”) у російському символізмі» [48, с. 252]. Крім того, В. Вольф зауважує: «Хоча термін “інтермедіальність” виник у навкололітературному середовищі і досі вживається найбільше у стосунку до літератури, він вийшов за межі літературного поля» [48, с. 252]¹⁵.

¹⁴ Цікаво, що Ларс Еллестрем (професор порівняльної літератури, Університет Ліннея, Швеція) у своїй статті «Медіа, модальності, модуси» («Media, Modalities and Modes», 2010), намагаючись виокремити модальності і модуси медіа, відзначає, що В. Дж. Т. Мітчеллу самому так і не вдалося подолати поділ мистецтв/медіа, який він критикував.

¹⁵ На мою думку, з В. Вольфом тут не можна повністю погодитися, адже він не згадує про термін «інтермедіа», запропонований Д. Гігінсом у 1965 році, та ті художні практики, зокрема й поетичні, які цим терміном окреслювалися. Крім того, у 1981 році у доповненні до свого есе «Інтермедіа», Д. Гігінс вжив і слово

У своїй монографії «*The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*» («Музикалізація художньої літератури: дослідження теорії і історії інтермедіальності» (1999) В. Вольф присвятив окремий розділ проблемам термінології інтермедіального дослідження літератури. У цій праці учений, зокрема, звернув увагу на те, що, хоча термін «інтермедіальність» створений за аналогією до терміна «інтертекстуальність», вони не синонімічні і позначають різні «інтерсеміотичні» феномени [50, с. 35].

У статті «Інтермедіальність» (вміщеній до «*The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*», 2005) німецький пояснює, що існує можливість ототожнення «інтермедіальності» і «інтертекстуальності» в широкому сенсі. Проте, якщо йдеться про «текст» у значенні лише тексту вербального, тоді, слушно зауважує Вольф, «різниця між інтертекстуальністю і інтермедіальністю очевидна. Адже у цьому випадку “інтертекстуальність” – це різновид “інтрамедіальності” і стосується виключно “гомомедіальних” взаємозв’язків між вербальними текстами чи текстовими системами. Натомість інтермедіальність стосується у найширшому сенсі будь-якого порушення кордонів між медіа, а тому вона пов’язана з “гетеромедіальними” взаємозв’язками між різними семіотичними комплексами чи між різними частинами одного семіотичного комплексу» [48, с. 252].

Вольф не оминає й терміна «міжмистецькі зв’язки» («*interart relations*»), який раніше вживався як синонім терміна «інтермедіальність». Німецький літературознавець говорить також про «інтракомпозиційні» (такі, що можна спостерігати всередині твору, створеного в одному медіумі/семіотичному коді) і «екстракомпозиційні» (такі, що перебувають на межі кількох медіа/ «різних семіотичних об’єктів», наприклад, кіноадаптації літературних творів) інтермедіальні об’єкти. При цьому учений застерігає: «[...] потрібно усвідомлювати той факт, що об’єкти “екстракомпозиційної” інтермедіальності часто є продуктами міждисциплінарного підходу, використовуваного критиком,

«intermediality»: «Інтермедіальність завжди була можливістю від найдавніших часів, і хоча сповнений добрих намірів комісар міг би спробувати заборонити її законодавчо як формалістичну, а отже, антинародну, вона залишається можливістю там, де існує прагнення сплавити два або більше медіа» [27, с. 25]),

або його чи її концепцією подібностей і відмінностей» [48, с. 253]. Отже, дослідник наголошує на рецептивному аспекті дослідження інтермедіальних творів.

Інтракомпозиційна інтермедіальність (intracompositional intermediality), за Вольфом, має дві форми. Одна із них – «мультимедіальність» (multimediality) або «плюрімедіальність» (plurimediality)¹⁶, яка, наприклад, «... спостерігається в оперних виставах, що зазвичай включають драматичний текст, музику і візуальні знаки, а також – у романах, які містять ілюстрації чи музичну партитуру». Тобто, за Вольфом, «плюрімедіальність» виявляється, наприклад, тоді, коли «два чи більше медіа відкрито присутні в певному семіотичному об'єкті, хоча б у одному випадку», ідеться про те, що «компоненти медіа-суміші розпізнавані на рівні означників (signifiers) і семіотично незалежні один від одного (наприклад, вербальний текст, відтворений як частина ілюстрації). Існування такої розпізнаваності можна припустити навіть, коли медіа-компоненти не можна “процитувати” окремо один від одного (наприклад, у випадку наспівування мелодії пісні на противагу декламуванню її тексту)» [48, с. 254].

Крім того, Вольф зауважує, що «Комбінація медіа, наприклад, в балеті (синтез танцю, невербальної драми і музики), у коміксах (поєднання слів і зображень) чи радіовиставах (комбінації звуку, музики і вербальної мови) показує не лише, що плюрімедіальність створює медіа-гібриди, але й те, що

¹⁶ Звертаючись до терміна «інтермедіальність» варто також звернути увагу на інакші, ніж у В. Вольфа, тлумачення терміна «мультимедіальність». Так, наприклад, на думку естонського літературознавця-семіотика Пеетера Торопа, «Інтермедіальність (Intermedialität) означає, що переклад чи поєднання елементів різних мистецтв у одному тексті відбувається між мономедіальністю (літератури, живопису, німого кіно тощо) та мультимедіальністю (театру, фільмів тощо)» [11, с. 125].

Натомість сьогодні термін «мультимедіальність» матиме дещо інше значення. Тому, щоб уникнути термінологічних непорозумінь, потрібно з'ясувати, які ще тлумачення має цей неоднозначний термін. Тей Воган (Тау Вагхан), автор американського підручника з «мультимедіа», наприклад, так пояснює поняття «мультимедіа»: «Мультимедіа – це будь-яка комбінація тексту, образотворчого мистецтва, звуку, анімації та відео, які передаються за допомогою комп'ютера чи іншого засобу, керованого у електронний чи цифровий спосіб» [47, с. 1]. Отже, ідеться про поєднання текстових, фото, графічних, звукових, анімаційних і відеоелементів, з якими здійснюють цифрові «маніпуляції» [47, с. 1]. Тому я пропоную називати театр і кіно синтетичними (що також може бути не зовсім адекватним) або «багатомедіальними» (на відміну від мономедіальних) видами мистецтва, щоб не плутати їх із «мультимедіа» у сучасному розумінні цього слова.

регулярне використання таких гібридів може призвести до виникнення нових синтетичних медіа» [48, с. 254].

Друга форма інтракомпозиційної інтермедіальності, за Вольфом – «інтермедіальне покликання¹⁷» («intermedial reference»), яке також має кілька різновидів: «експліцитне покликання» або «інтермедіальна тематизація» («explicit reference» or «intermedial thematization»). Як пояснює Вольф: «У цьому випадку гетеромедіальне покликання проявляється у означуваних семіотичного комплексу, до якого воно відсилає, тоді, як його (покликання) означники, застосовуються у звичний для них спосіб і не беруть участі у гетеромедіальній імітації. У вербальних медіа таке експліцитне покликання ідентифікувати найлегше: воно присутнє, наприклад, у тому випадку, коли інший медіум (чи твір, створений у іншому медіумі) згадується чи обговорюється в тексті» [48, с. 254]. Таким покликанням вважається, за словами Вольфа, також поява серед персонажів літературних творів митців (наприклад, художників, музикантів та ін.). У той час, як у невербальних медіа такі відсилання можливі, але більш метафоричні (наприклад, зображення музиканта чи письменника, читача книжки на картині тощо).

Також Вольф говорить про «імпліцитне інтермедіальне покликання» («implicit intermedial reference»), яке виникає у «гетеромедіальних» творах і має три підформи (subforms). Перша з них – «часткове відтворення» або «часткове цитування» («partial reproduction» or «partial quotation»). Наприклад, за словами Вольфа, «експліцитне покликання [...] не має музичного еквівалента», проте «...музика може вказати на інший медіум за допомогою часткового цитування чи “репродукції”, якщо цей інший медіум складений і включає в себе музику. Так, інструментальна композиція може відсилати до опери, “цитуючи” мелодію з неї: в результаті, слухач отримує натяк на увесь гетеромедіальний твір (тут – опера, з якої відбувається цитування)» [48, с. 255].

¹⁷Я пропоную перекладати термін «reference» як «покликання», хоча можна було б використати слово «посилання».

Друга форма імпліцитного інтермедіального покликання – це так звана «евокація» («оживлення в пам'яті» – Л. Б.), яка «імітує ефекти іншого медіума чи гетеромедіального артефакту за допомогою мономедіальних засобів (не залучаючи гетеромедіального цитування)», – пояснює Вольф. Ідеться, зокрема, про екфразис. Учений пояснює, що у читача подібні екфрастичні описи викликають певні враження; «евокація» «[...] впливає на уяву реципієнта і перевершує експліцитне покликання, яке вказує на інший медіум у нетворчий, денотативний або “технічний” спосіб» [48, с. 255].

Третя форма імпліцитного інтермедіального покликання – «формальна інтермедіальна імітація» («formal intermedial imitation»). Їй притаманна «спроба сформуванню певний матеріальний і семіотичний комплекс (його означники, а у деяких випадках – означувані) у такий спосіб, що він формально стає подібний до типових структур іншого медіума. Прикладами формальної імітації [...] є “літературизація” музики (як у програмній музиці), “музикалізація художньої літератури”¹⁸ [...], “фільмізація” романів¹⁹ [...] і “музикалізація” картини (спроби Клеє і Кандинського) [...]» [48, с. 255], – пояснює Вольф.

Говорячи про термінологію літературознавчих інтермедіальних студій, Вольф спирається на думку інших дослідників [37, с. 23] і зауважує, що «однією з проблем визначення термінів “medium” і “intermediality” є те, що як цілковиті абстракції, вони позначають феномени, які можна спостерігати не самі по собі, а лише в стосунку до певних проявів» [див.: 49]. Адже ці прояви, за Вольфом, можуть сприйматися по-різному, і термін «медіум» може застосовуватися в дуже широкому значенні (як у Маршала МакЛюєна (Herbert Marshall McLuhan), який вважав «медіумом» будь-яке «продовження людини»²⁰), а також – у надто вузькому сенсі (тут він спирається на технічне

¹⁸ Див.: Wolf W. The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality. – Amsterdam: Rodopi, 1999 – 272 p.

¹⁹ Див.: Rajewsky I.O. Intermedialität. – Tübingen: Francke, 2002. – 216 S.

²⁰ Свого часу у праці «Розуміння медіа: зовнішні розширення людини» («Understanding Media: The Extensions of Man») (1964) Маршал Маклюєн писав про те, що «медіа» продовжують фізичні органи і почуття людини. На думку Маклюєна, завдяки електричним технологіям, людина розширює свою нервову систему, поширює її на

тлумачення цього терміна Хансом Гібелем (Hans Hiebel), який визначає медіа як «матеріальні чи енергетичні передавачі даних і одиниць інформації» [див.: 2524]).

В. Вольф слушно зауважує, що використання терміна «медіум» у обох цих сенсах в літературознавстві може бути проблематичне і робить висновок, що літературознавству «потрібна така концепція «медіума», яка б була гнучка і поєднувала технічні аспекти використовуваних каналів із семіотичними аспектами суспільної комунікації, а також з аспектом культурних конвенцій, які регламентують, що сприймати як (нові) медіа.

На основі своїх спостережень і аналізу підходів інших дослідників до термінології інтермедіальних студій, Вольф пропонує власне визначення медіума: «“Медіум” у літературознавчих і інтермедіальних дослідженнях, умовно і культурно окреслений засіб комунікації, який визначають не лише певні технічні і інституційні канали (чи один канал), а в основному – використання однієї чи кількох семіотичних систем в публічній передачі змістів, що включають, але не обмежуються ними, референційні “повідомлення”. Загалом, медіа відрізняються залежно від того, який контент вони передають, як ці контенті презентовані, і які від них виникають враження» [48].

І. Раєвські своєю чергою так говорить про те, що «інтермедіальність» можна розуміти у широкому і вузькому сенсі: «Інтермедіальність» у широкому сенсі може слугувати «загальним», «універсальним терміном для позначення усіх тих феноменів», які перебувають на кордоні між медіа (про що сигналізує префікс *inter*). Отже, термін «інтермедіальність» в цьому випадку позначає те, що не є *-intra* і *-trans* медіальним (поява якогось мотиву, естетики або дискурсу в різних медіа) [43, с. 46].

усю земну кулю. У Маклюєна медіум – це будь-яке продовження нас самих («any extension of ourselves»), а ширше – будь-яка нова технологія («any new technology»). М. Маклюєн твердив, що «Будь-який винахід і будь-яка технологія є зовнішньою проекцією, чи самоампутацією наших фізичних тіл, і таке розширення назовні вимагає, зокрема, нових пропорцій, або нової рівноваги, між іншими органами і розширеннями тіла» [6, с. 54]. За М. Маклюєном, усне, писане, друковане слово, дороги, одяг, житло, гроші, автомобіль тощо – це також медіа [див.:6]. Відомим висловом М. Маклюєна є фраза «medium is the message» («медіум – це повідомлення») [див.: 6, с. 9–26].

Раєвські, як і інші її колеги, намагається виокремити різновиди інтермедіальності, адже очевидним є той факт, що різні інтермедіальні твори різняться між собою саме за особливими якостями своєї інтермедіальної природи. Вона пропонує вирізнити три підкатегорії інтермедіальності:

1) *Медіальна транспозиція* (наприклад, кіноадаптації, новелізації тощо): «тут інтермедіальна якість стосується способу, в який постає медіа продукт, тобто у ході трансформації певного медіа продукту (тексту, фільму тощо) чи його субстрату в інший медіум. Ця категорія – “генетична” концепція інтермедіальності, орієнтована на продукт: “оригінальний” текст, фільм тощо постає “джерелом” формування нового медіа продукту...» [43, с. 51], – пояснює дослідниця.

2) *Медіакомбінація* (опера, фільм, театр, перформанси, ілюстровані рукописи, комікси тощо), які Раєвські називає також мультимедіа, змішаними медіа, інтермедіа (intermedia Д. Гігінс). Як пояснює дослідниця, «Інтермедіальна якість цієї категорії визначається медіальною сукупністю, що складає даний медіа продукт, який, так би мовити, постає результатом самого процесу поєднання щонайменше двох традиційно індивідуальних медіа чи медіальних форм артикуляції. Обидва ці медіа чи медіальні форми артикуляції присутні у своїй власній матеріальності і кожна по-своєму докладається до формування і сигніфікації усього продукту. Тому для цієї категорії інтермедіальність – це комунікативно-семіотичне поняття, зановане на поєднанні щонайменше двох медіальних форм артикуляції» [див.: 43, с. 51–52].

У вузькому сенсі інтермедіальність можна розуміти як «інтермедіальне покликання». Ідеться про «покликання у літературному тексті на фільм, наприклад, втілення чи імітація певних кінематографічних технік таких, як зміна фокусу, поступове зникнення, розчинення, монтаж. Серед інших прикладів – так звана музикалізація літератури, транспозиція, екфразис, покликання у кіно на живопис чи в живописі на фотографію тощо» [див.: 43, с. 51–53]. Отже, за Раєвські, у випадку інтермедіальних покликань «медіа продукт використовує засоби, притаманні своєму власному медіуму, щоб

послатися на специфічний, індивідуальний художній твір, створений у іншому медіумі [...]. Новий продукт, таким чином, створюється частково чи повністю у стосунку до твору, системи чи підсистеми, на яку він посиляється» [див.: 43, с. 53]. Отже, у кінцевому продукті використана мова/семіотична система одного медіума, який посиляється на інший медіум (новий медіапродукт «тематизує, викликає в пам'яті, імітує елементи чи структури іншого окремого медіума, але застосовує при цьому свої власні медіа-засоби») [див.: 43, с. 53].

Невловимість усіх можливих інтермедіальних форм і мистецьких практик підкреслюють усі дослідники. Раєвські – не виняток. Виклавши вищенаведену класифікацію, вона говорить, що поділ інтермедіальності на «медіальну транспозицію, медіа комбінацію і інтермедіальні відсилання не вичерпний» [див.: 43, с. 53].

Проблема використання терміна «інтермедіальність» у літературознавстві пов'язана також із тим, що, як зауважує, наприклад, швейцарська дослідниця Габріел Ріппл (Бернський університет), цей термін стосується «взаємозв'язків між медіа і, отже, використовується для позначення великої кількості культурних феноменів, які залучають більше одного медіума. Одна з причин, чому неможливо виробити єдине визначення інтермедіальності полягає в тому, що вона стала центральним теоретичним поняттям у багатьох дисциплінах – у літературознавстві, культурології, театрознавстві, а також у історії мистецтв, музикознавстві, філософії, соціології, кінознавстві, медіазнавстві, дослідженнях коміксів – усі ці дисципліни мають справу з різними інтермедіальними комплексами, які вимагають специфічних підходів і визначень» [44, с. 1].

Як слушно зауважує Ріппл, «Інтермедіальні літературні тексти переступають свою власну медіальну межу – письмо – у різноманітні творчі способи, включаючи зображення і ілюстрації або посиляючись на відсутні (статичні і рухомі, аналогові і цифрові) зображення, імітуючи кіномодуси або імітуючи музичні структури і теми» [44, с.1] (див. напр., такі дослідження: 50; 8; 7).

Крім того, Ріпл нагадує, що поняття літератури змінилося ще й під впливом дигіталізації (переведенням інформації в цифрову форму): гіперлітература, її інтерактивність і мультимедійність змушують нас замислитися над тим, що поняття чистого вербального мистецтва не спрацьовує, і нам доводиться досліджувати різноманітні інтермедіальні конфігурації.

Якщо Раєвські і Вольф спробували вибудувати більш широкі класифікації інтермедіальних форм, то Ріпл (згадуючи, зокрема, Манфреда Пфістера) говорить про три різновиди відношення текстів і зображень, які можна вирізнити на основі аналізу англomовних літературних текстів: «а) включення таких зображень, як ілюстрації на обкладинці і фронтисписи, мініатюри в середньовічних текстах чи такі ілюстрації, як гравюри у оповіданні Вірджинії Вульф «Сади Кью» (1919); існують також жанри, засновані на комбінації тексту і зображення, наприклад, ранньомодерні емблеми або постмодерні графічні оповіді [...]; б) типографічні експерименти, в яких текст і зображення присутні одночасно і фактично формують єдине ціле; це випадок так званих фігурних віршів чи *technopaignia* (те саме, що й *technopaignia*, *pattern poem*, каліграма, фігурний вірш. – Л.Б.), жанру який виник ще за античних часів і вдало затосовувався протягом усієї історії літератури [...]; с) екфразис, тобто опис картин, рисунків, фотографій і скульптур у текстах [...]» [див.: 44, с. 3].

Я свідомо не аналізую різноманітних класифікацій інтермедіальних утворень і форм, створених іншими дослідниками (Ханс Лунд, Лео Хоек та ін.) У цьому тексті я згадую лише три із них. Це зумовлено тим, що, по-перше, ці класифікації не остаточні, вимагають уточнень і/або доповнень. По-друге, такий огляд заслуговує на окреме дослідження через великий обсяг і специфічний аналіз, який потрібно було б здійснити. По-третє, це призведе до нагромадження великої кількості термінів і понять, які потрібно буде розрізнити, і відволіче увагу від презентації і тлумачення тих понять і термінів, на яких я зупинилася в цій статті.

Такі типології потрібні і допомагають структурувати знання про різновиди інтермедіальності тощо, але вони й обмежують дослідника, а часто не враховують важливих аспектів вивчення медіа і інтермедіальності. Варто коротко зупинитися на підходах до класифікацій і визначення поняття медіума Ларса Еллестрема (Lars Elleström, Університет Карла Ліннея; голова Центру інтермедіальних і мультимодальних студій Університету Карла Ліннея («Linnaeus University Center for Intermedial and Multimodal Studies»)) і Арілда Фетвейта (Arild Fetveit, Копенгагенський університет, Данія; член виконавчого комітету «Міжнародної асоціації інтермедіальних студій» («International Society for Intermedial Studies»)). Обидва науковці наголошують на важливості окреслення поняття «медіум», який лежить в основі розуміння «інтермедіальності».

Еллестрем слушно акцентує на необхідності визначення того, що таке медіум (адже застосовується це поняття у різних галузях, не лише по'язаних із мистецтвом). Учений наголошує на тому, що це не «лише термінологічна проблема. Навпаки, розуміння того, що таке медіум, і в чому насправді полягають інтермедіальні зв'язки, є життєво необхідним для кожного дослідження в межах старих і нових дисциплін, що стосуються мистецтв і медіа (міжмистецькі і інтермедіальні студії. – Л.Б.): екфразис, кінематограф, ілюстрація, візуальна поезія, ремедіація, адаптація, мультимедіа тощо» [16, с. 11].

Еллестрем вважає «незадовільним продовжувати говорити про “літературний твір”, “фільм”, “перформанс/спектакль” (performance можна перекласти в обидва способи. – Л.Б.), “музику” і “телебачення” так, наче вони різні особи, котрі можуть одружитися чи розлучитися [...]»²¹. Якби усі медіа

²¹ Тут Л. Еллестрем робить примітку, в якій він говорить про таксономію «інтра, інтер, транс і мультимедіальних відношень», запропоновану Йоргом Гельбігом (Jörg Helbig, Альпійсько-Адріатичний Університет Клагенфурта). Ларс Еллестрем наголошує, що це «[...] дуже приблизна модель, яка репрезентує міжмистецьку традицію, де медіа розглядаються як більш-менш окремі об'єкти. Її цінність сильно обмежена через закладену в неї ідею, що медіа можна розуміти як «чіткі знакові системи» (с. 83) з фіксованими «медіальними (medial) кордонами» (с. 79), і кожен медіум має власну «медіальну (medial) поверхню» (с. 85)» [див.: 16, с. 39]. Л. Еллестрем цитує тут дослідження: Helbig J. Intermedialität – eine spezifische Form des Medienkontakts oder Globaler Obergriff? Neue Überlegungen zur Systematik intersemiotischer

фундаментально відрізнялися один від одного, було б узагалі важко знайти будь-які зв'язки між ними; якби вони були принципово подібні, було б так само важко знайти щось, що ще не пов'язане між собою. Проте медіа подібні і відмінні водночас, а інтермедіальність слід розуміти як міст між відмінностями медіа, які базуються на їх подібностях» [16, с. 11– 12].

Зважаючи на складність визначення того, чим є медіум, які він має характеристики, розуміння його у різних галузях знань, беручи до уваги «поняттєву мережу», що оточує термін «медіум», Л. Елестрем пропонує більш складну модель розрізнення медіа на основі їх модальностей (modalities) і модусів (modes). Учений, свідомий того, що термін медіум не може мати одного універсального і стислого тлумачення, а тому вирізняє підкатегорії (subcategories) «медіума», щоб більш чітко «висвітлити велику кількість взаємопов'язаних аспектів багатогранного поняття медіума і медіальності» [16, с. 12]. Елестрем розрізняє «основні медіа» (basic media), «кваліфіковані» медіа (qualified media) і «технічні» медіа (technical media) [16, с. 12]. «Основні і кваліфіковані медіа – це абстрактні категорії, які допомагають нам зрозуміти, як за допомогою дуже різних якостей формуються типи медіа, натомість технічні медіа – це дуже матеріальні механізми (devices), необхідні для матеріалізації конкретних типів медіа. Отже, якщо говорити про медіум, не роблячи потрібних уточнень, термін може стосуватися медіа як абстрактних категорій і як реалізації конкретних медіа» [16, с. 12], – пояснює він.

Шведський учений вважає, що ті визначення медіа, які засновані виключно на їх фізичних або соціальних характеристиках, надто вузькі. Тому він наголошує на «критичній зустрічі матеріального, перцепційного і соціального» [16, с. 13]. Крім того, за слушним зауваженням Елестрема, слід пам'ятати, що «[...] інтермедіальність не можна зрозуміти повністю, не осягнувши фундаментальних умов кожного окремого медіума, а ці умови формують складну мережу матеріальних якостей медіа і різноманітних

перцепційних і інтерпретативних операцій, здійснюваних реципієнтами медіа» [16, с. 13]. Вчений наголошує, що він не розглядає медіа у розрізі «моделей комунікації» і не приділяє уваги «медіа вироблення і збереження» інформації, хоча він не заперечує важливості комунікативного аспекту у стосунку до того розрізнення медіа, яке він хоче запропонувати. Він натомість пропонує «[...] поглянути на інтермедіальність з герменевтичної точки зору. Я беру у дужки багато умов продукування медіа і зосереджуюся на перцепції, осягненні та інтерпретації медіа як матеріальних інтерфейсів, закорінених у соціальних, історичних, комунікативних і естетичних обставинах» [16, с. 13]

Еллестрем засновує своє дослідження на теоріях інтермедіальності і мультимодальності. Сам він зауважує: «Історичні корені інтермедіальних студій лежать у естетиці, філософії, семіотиці, порівняльному літературознавстві, медіазнавстві і, звичайно, міжмистецьких студіях. Однак протягом останніх кількох десятиліть поняття *мультимодальність* мало поступ, хоча закорінене воно у цілком інший ґрунт; ідеться про соціальну семіотику, освіту, медицину, лінгвістику, комунікаційні дослідження (communication studies). Між дослідницькими полями інтермедіальних і мультимодальних студій рідко виникають перехресні посилання, а поняття інтермедіальності і мультимодальності на диво рідко пов'язуються одне з одним» [16, с. 13]. Учений вважає, що не варто розглядати ці два пов'язані між собою поля, які мають подібні основні поняття і термінологію, окремо один від одного [16, с. 13].

Для розрізнення медіа дослідник пропонує звернутися до модальностей медіа, які «вибудовують медіальний комплекс, що поєднує в собі матеріальність, перцепцію і пізнання». Еллестрем вирізняє кілька таких модальностей: «матеріальну модальність», «чуттєву модальність», «часопросторову модальність», «семіотичну модальність», вони «знаходяться на шкалі з діапазоном від матеріальних до перцепційних і концептуальних» [16, с. 15]. Як він наголошує, його попередники намагалися відрізнити медіа/види мистецтв, базуючись на основі суперечливих і не завжди доречних критеріїв їх

розрізнення. А тому він пропонує залучати до поділу медіа чотири вищезгадані модальності, щоб виразно показати, що медіа базуються на своїх фізичних складових і «пізнавальних функціях, виконуваних людськими істотами» [16, с. 16]. Елестрем слушно зауважує: «[...] усі медіа, як я розумію це поняття, обов'язково реалізуються у формі усіх чотирьох модальностей; таким чином, не достатньо брати до уваги лише одну чи деякі з них, щоб вловити характер конкретного медіума. Тому існує величезна різниця між моїм підходом і системними, часто ієрархічними, але обов'язково спрощуючими класифікаціями і поділами мистецтв, які розроблялися, починаючи з вісімнадцятого століття і протягом двадцятого століття» [16, с. 16].

Арілд Фетвейт у своїй статті «The Concept of Medium in the Digital Era» («Поняття медіума у цифрову еру») також перш за все зосередився на визначенні терміна «медіум». Дослідник зауважує, що, якщо у мистецтві й журналістиці активно використовується поняття «медіум», то у медіа дослідженнях (media studies) термін «медіум» заміняють іншими термінами, наприклад, «платформа». «Однак у мистецькому світі термін “медіум” використовується для позначення різноманітних матеріальних засобів вираження, яким користується митець-майстер-на-всі-руки (the jack-of-all-trades artist), щоб артикулювати “art-in-general”», – пояснює Фетвейт [17, с. 47–48].

На думку, Фетвейта, термін «медіум» переживає кризу, і свідчить про це, зокрема те, що йому намагаються дати визначення у більшості публікацій. «Це звучить парадоксально, але дослідники медіа і самі точно не можуть сказати, що значить термін “медіум”» [17, с. 49]. На підкріплення своїх думок, дослідник наводить досить неінформативну у контекст інтермедіальних студій статтю «медіум» зі словника «Oxford English Dictionary», яка не забезпечує належного тлумачення різноманітних значень терміна «медіум» [див.: 17, с. 49–50].

Фетвейт зауважує, що, крім невизначеного терміна «медіум», виник ще й термін «нові медіа» («new media»). Це також призводить до непорозумінь, адже «коли якийсь із “нових медіа” стає старшим, одночасно із тим, що “не нові

медіа” мігрують на цифрові платформи і набувають характеристик цифрових медіа, які мали б бути притаманні “новим медіа”, розрізнення, яке забезпечував прикметник “нові”, стає вже не таким важливим», – пояснює вчений [17, с. 50]. Натомість термін «медіум» взагалі втрачає свої функції, бо стає незрозуміло, що саме він позначає.

Виникають навіть думки, щоб Інтернет назвати «мета-медіумом», «який може включати решту медіа» [17, с. 52]. Аналізуючи кілька спроб різних років Генрі Дженкінса розрізнити медіум, жанр, носій, Фетвейт доходить слушного висновку, що «будь-яка таксономія такого типу міститиме невідповідності». Учений припускає, що це пов’язано з «негнучкістю, створеною тенденцією до онтологізації, внутрішньо притаманною таксономії, яка на відміну від евристичного інструменту, котрий можна підлаштувати до потреб конкретних аналітичних завдань, здається, проектує теперішній стан речей» [17, с. 53].²²

Говорячи про особливості поняття «медіум», учений також зауважує, що воно не лише «...багатовимірне, але й містить у собі мігруючу гнучкість, завдяки якій різні аспекти цього поняття в різних випадках виходять на перший план» [...]. Будь-яка спроба обмежити використання цього поняття лише одним виміром – технічним засобом, культурною чи естетичною практикою, формою перцепції, соціо-економічною моделлю циркуляції форми медіа, як, наприклад, “записаний звук” – спотворює комплексну множинність цього поняття» [17, с. 54].

Неоднозначність поняття медіума Фетвейт пропонує розглядати у контексті «пост-медіальної ситуації» («post-medium condition»²³), у якій ми вже

²² У одній зі своїх праць Г. Дженкінс твердить, що «Записаний звук – це медіум. Радіовистава – це жанр. CD, файли MP3 і касети для магнітофонів з вісьмома доріжками – це носії [...] [див.: 17, с. 53]. А Фетвейт так аналізує це спостереження: «якщо записаний звук – це медіум, а CD – це носій, які ще можуть бути медіа, чи можна винайти нові медіа? На ці питання Дженкінс відповів на п’ять років пізніше, перелічивши такі медіа: “усне слово”, “друковане слово”, “кінематограф”, “театр”, “телебачення” і “радіо” [...]. Хтось може спробувати додати до цього списку, наприклад “книжки” і “газети”. Але це видається зайвим, адже друковане слово вже було згадане. Фактично, “книжки” і “газети” можна вважати простими носіями медіума “друкованого слова”. Так само радіо могло б вважатися не медіумом, а носієм медіума “усного слово” або, що краще, “записаного звуку” [див.: 17, с. 53].

²³ Учений також звертає увагу на тлумачення термінів «медіум» і «медіа» різними дослідниками. Він, наприклад, звертається до спостережень Розалінд Краусс, яка запропонувала говорити про так звану «post-medium condition» (тобто «ситуацію після медіума/пост-медіальну ситуацію – Л. Б.), в якій митці вже не

до певної міри перебуваємо, а також говорити про “плинні медіа” («liquid media»), адже не лише митці відійшли від використання традиційних медіа, «але те, що було “газетою”, яку ми могли тримати в руках, все більше нагадує “контент”, що циркулює на основі різноматіних “технологій передачі даних” і “платформ”, запропонованих виробником мультимедіальних новин. Отже, зміни, всередині яких ми опинилися, здається, розм’якшують («desolidify») медіа, роблять їх пластичнішими і нестабільними, призводячи до виникнення того, що ми можемо назвати “плинними медіа”» [17, с. 60]. А. Фетвейт висловлюється проти «оречевлення» і онтологізації медіа, які втрачають свій сенс в умовах пост-медіальної ситуації, натомість «плинні медіа» дозволяють «конструювати схеми, в межах яких ми зможемо краще розуміти динаміку змін медіа» [17, с. 60].

Бачимо, отже, що Фетвейт, як і Еллестрем, досить глибоко аналізує проблематику визначення медіума, він усвідомлює іманентну йому багатозначність і багатогранність, яких не варто і не можна позбуватися. Але на відміну від Еллестрема, Фетвейт не робить спроби оптимізувати процес опису якостей медіума задля уникнення неадекватних підходів до розрізнення і характеристики медіа, хоча він і артикулює чітко проблемність класифікації/типології медіа, яка часто не враховує усіх необхідних аспектів, застерігає від онтологізації і оречевлення медіа. Натомість він, як свого часу І. Раєвскі твердила про поняття інтермедіальності, наголошує на тому, що оптимальним варіантом для кожного дослідження було б використання найбільш адекватного для нього поняття медіума.

Розгляд різноманітних теоретичних праць, присвячених питанням інтермедіальності у другій половині XX – на початку XXI століття, дозволяє простежити певну закономірність. А саме: помітними стають дві традиції інтермедіальних досліджень. Одна із них великою мірою спирається на поняття

вивчають один медіум, наприклад, живопис чи скульптуру, як раніше [див.: 35; 36]. Ідеться про те, що «...митці працюють у низці різних медіа - чи медіальностей, поєднуючи їх парадигматично з різною метою і різними наслідками [...] відбувається перехід від однини до множини, від медіум-художника” (який залишається вірний одному медіуму) до “медіа-художника” (який використовує будь-які медіа, які, на його думку, спрацюють у його творі» [17, с. 47].

«інтермедіа», запропоноване Гігінсом (ідеться про неоавангардне інтермедіальне мистецтво 1960-х років), а також на праці Грінберга, який запровадив у мистецтвознавство термін «медіум». Очевидною є певна політична складова цих двох понять.

Крім того, розуміння поняття «медіум» тісно пов'язане з працями Мітчелла, який наголошував на недоліках компаративних студій і семіотики, що розглядали зображення і текст в межах традиційного поділу мистецтв. Мітчеллу належить термін «зображення/текст», який позначає неподільність зображення і тексту у літературному творі, і відоме словосполучення: «усі медіа – змішані медіа». Дослідники інтермедіальності в межах цієї першої традиції відштовхуються від «міжмистецьких студій» (К. Клювер, В. Дж. Т. Мітчелл), показуючи логіку переходу до студій інтермедіальних.

Натомість друга традиція інтермедіальних досліджень, яку прийнято виводити від А. Гансена-Льове, котрий вперше запровадив у літературознавчий вжиток термін «інтермедіальність», розвивалася в річищі інтертертекстуальності, семіотики, інтерсеміотичних студій і більшою мірою орієнтувалася на дослідження саме літературних творів у контексті їх зв'язків з іншими видами мистецтва/медіа.

Цю відмінність помітив і Вольф, коли писав: «[...] зростаюча поява інтермедіальності в художній літературі – це лише одна грань того, що можна назвати “інтермедіальним поворотом” (intermedial turn) у західній культурі від часів модернізму [...]. Цей інтермедіальний поворот виявляється у розмаїтому експериментуванні у мистецтві двадцятого століття (напр., у колажі, гепенінзі та інсталяціях) і досягає апогею у сьогоднішніх спробах створення максимально правдоподібних віртуальних реальностей, як вершини мультимедіальної практики» [48, с. 256].

Слушно зауважила Раєвскі, що «у випадку інтермедіальності йдеться не стільки про нові питання і проблеми, скільки про «нові шляхи їх розв'язання», і про «нові» або «інші погляди на перехід кордонів між медіа і гібридизацію» [1]. Ці нові підходи, на думку німецької дослідниці «особливо вказують на

підвищену обізнаність щодо матеріальності і медіальності мистецьких і культурних практик загалом» [1].

Інтермедіальні студії справді дають можливість по-новому подивитися на здавна існуючі проблеми естетики, мистецтвознавства, компаративних студій тощо, цілком переосмислити підходи до дослідження так званого синтезу мистецтв та інтермедіального мистецтва. Адже усі дослідники зауважують, що останнє побутувало з давніх часів (Д. Гігінс, В. Вольф, Є. Шретер) так само, як і поняття «медіум», оскільки вже давно існували «філософські передумови виникнення медіа дискурсу» (Дж. Гуїллорі [21]).

Незважаючи на те, що термінологія і інтермедіальні підходи до створення і дослідження мистецьких (зокрема й літературних) артефактів вперше з'явилися близько 50-ти років тому, серед учених ще й досі немає однастайності щодо тлумачення термінів «медіум», «медіа», «інтермедіальність». Очевидним є й той факт, що усі вони багатозначні і позначають багатогранні поняття, а тлумачення поняття інтермедіальності напряду залежить від тлумачення поняття медіума. Найновіші спостереження свідчать, що ці терміни не лише неоднозначні, а й іноді алогічні. Так, услід за Берндом Герцогенратом, Габріел Ріппл зауважує, що з терміном «медіум» можуть виникнути навіть непорозуміння, «оскільки термін “медіум” (medium) етимологічно означає “проміжний” (middle), “перехідний” (intermediate) і “між” (between), “inter” теж означає “між”, то “інтермедіальність” (intermediality) можна дослівно окреслити як “між між”» [24, с. 2; 44, с. 10].

Тлумачення і значення вищезгаданих термінів залежать від галузі їх застосування, компетенції і мети дослідника, який ними послуговується. Також значення терміна «інтермедіальність» у кожному конкретному випадку/дослідженні базуватиметься на тому значенні терміна «медіум», яке приймає дослідник. Слід звернути увагу і на проблеми перекладу чи транслітерації термінів «медіум», «інтермедіальність» та інших пов'язаних з ними термінів. Так, наприклад, українська дослідниця Елліна Циховська говорить про те, що в українському літературознавстві по-різному записують

термін «інтермедіальність», зважаючи на його написання англійською, німецькою, російською (intermediality/ Intermedialität/ интермедиальность, а саме: «інтермедіальність» і «інтермедійність» [13, с. 53].

Як слушно зауважує Раєвські, немає однієї-єдиної універсальної теорії інтермедіальності, натомість існують різноманітні концепції інтермедіальності. На думку вченої, «інтермедіальність» – це своєрідний «термін-парасолька», а тому німецька дослідниця наголошує, що науковцеві у кожному конкретному дослідженні необхідно уточнювати, яку саме концепцію інтермедіальності він застосовує [43, с. 44–45]. Про це ж, розглядаючи поняття медіума, говорить Фетвейт. Він, зокрема, наголошує, що дослідникам більше потрібні «не такі моделі, в яких здійснюються спроби онтологізації, а гнучкі евристичні моделі, які б накреслювали продуктивні концепції, пристосовані до специфічних аналітичних завдань, і розуміння того, як нам продуктивно застосувати концепції з цієї галузі до аналітичних викликів, які трапляються на нашому шляху» [17, с. 54].

Актуальним є й зауваження Вольфа щодо компетенції літературознавця, який намагається займатися інтермедіальними дослідженнями, хоча «літературознавці можуть співпрацювати з фахівцями з інших галузей, це роблять частіше фахівці з літературної компаративістики і культурних студій, ніж фахівці з національних літератур» [див.: 49]. Важливу роль у інтермедіальних студіях відіграє і рецептивний аспект (про це, зокрема, пишуть В. Вольф, Л. Еллестрем). В. Вольф, наприклад, робить висновок, що інтермедіальність – це «щонайменше так само ефект “прочитання”, як і факт існування розглянутих вище (інтермедіальних –Л.Б.) феноменів» [48, с. 254].

Дослідники інтермедіальності наголошують на тому, що інтермедіальні дослідження мають бути евристичними (А. Фетвейт). Так само, як і терміни «медіум», «медіа», «інтермедіальність» слід тлумачити не в онтологічному, а евристичному ключі (А. Фетвейт) або з врахуванням модальностей і модусів медіа (Л. Еллестрем).

Як видно навіть із цієї невеликої оглядової статті, поняттєве і термінологічне поле навколо інтермедіальних студій надзвичайно широке і неоднорідне. Велика кількість термінів потребує адекватного перекладу і уніфікації під час впровадження до українського літературознавства. Ось лише деякі із тих термінів, на взаємозв'язок, тлумачення, переклад/транслітерацію яких варто звернути увагу: «*interart(s) studies*» (міжмистецькі дослідження/студії); «*intermedia studies*» (інтермедіальні дослідження/студії); «*media studies*» (дослідження медіа/медіазнавство); «*intermediality*» (інтермедіальність); «*intermedia*» (інтермедіа) і «*intermediality*» (інтермедіальність) (у Д. Гігінса); «*mixed media*» (змішані медіа); «*all media are mixed media*» (у В. Дж. Т. Мітчелла); «*image-text*» (зображення-текст), «*image/text*» (зображення/текст), «*imagetext*» (зображеннятекст) (у В. Дж. Т. Мітчелла); «*mediums*» – множина від *medium* (у Л. Мановіча); *Gesamtkunstwerk* (у Р. Вагнера) (англ. «*total work of art*», тобто «тотальний твір мистецтва»; «сукупний твір мистецтва») та інші.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Вагнер Р.* Искусство и революция // Вагнер Р. Избранные работы. – Москва: «Искусство», 1978. – С. 107–142.
2. *Великий* тлумачний словник сучасної української мови / уклад. і голов. ред. В.Т. Бусел. – К.; Ірпінь: ВТФ «Перун», 2005. – 1728 с.
3. *Генералюк Леся.* Екфразис і гіпотипозис: проблеми диференціації // Слово і час. – 2013. – № 11. – С. 50–61.
4. *Екфразис:* вербальні образи мистецтва / за ред. Т. Бовсунівської. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2013. – 237 с.
5. *Ільчук М.* Інтермедіальність в сучасному Німецькомовному літературознавстві // Мова і культура. – 2014. – Вип. 17. – т. 6. – С. 87–95.
6. *Маклюэн М.* Понимание медиа: внешние расширения человека; [пер. с англ. В.Г. Николаева]. – М.; Жуковский: «Канон-пресс-Ц», «Кучково поле», 2003 – 464 с.

7. *Маценка С.* Метамистечтво: словник досвіду термінотворення на межі літератури і музики. – Львів: Апріорі, 2017. – 120 с.
8. *Маценка С.* Партитура роману. – Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2014. – 528 с.
9. *Просалова В.* Інтермедіальність як явище мистецтва і метод аналізу // Філологічні семінари. – 2013. – Вип. 16. – С. 46–53.
10. *Стороха Б.В.* Сутність художнього есперименту і специфіка поетики конкретної поезії Ернста Яндля: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн». – Київ, 2010. – 22 с.
11. *Торон. П.* Тотальный перевод. – Тарту : Tartu Ülikooli Kirjastus, 1995. – 220 с.
12. *Фесенко В.* Література і живопис: інтермедіальний дискурс. – К.: Вид. центр КНЛУ, 2014. – 398 с.
13. *Циховська Е.* Теоретичні дилеми поняття інтермедіальності // Слово і час. – 2014. – № 11. – С. 49–59.
14. *Clüver C.* Intermediality and Interarts Studies [eds. Jens Arvidson, Mikael Askander, Jørgen Bruhn, Heidrun Führer] // Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality. – Lund: Intermedia Studies Press, 2007. – P. 19–37.
15. *Cuddon J.A.* Dictionary of Literary Terms and Literary Theory / J. A. Cuddon. – Chichester, West Sussex; Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2013 – 784 p.
16. *Elleström L.* The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations // Media Borders, Multimodality and Intermediality [ed. by Lars Elleström]. – Basingstoke [England]; New York: Palgrave Macmillan, 2010. – P. 11–48.
17. *Fetveit A.* The Concept of Medium in the Digital Era / Arild Fetveit // Intermediality and Media Change [ed. by Juha Herkman, Taisto Hujanen, Paavo Oinonen]. – Tampere: Tampere University Press. – 2012. – P. 45–71.
18. *Friedman K.* Intermedia: Four Histories, Three Directions, Two Futures // Intermedia: Enacting the Liminal [ed. by Hans Breder, Klaus-Peter Busse]. – Norderstedt: Books on Demand, 2005. – P. 51–61.

19. *Greenberg C.* Modernist Painting // The Collected Essays and Criticism. – Vol. 4: Modernism with a Vengeance: 1957–1969 [ed. Clement Greenberg]. – Chicago and London: University of Chicago Press, 1993. – P. 85–94.
20. *Greenberg C.* Intermedia // Arts Magazine, 1981. – vol. 56. – № 2 (October – P. 92–93.
21. *Guillory J.* Genesis of the Media Concept // Critical Inquiry. – 2010. – 36. – P. 321–362.
22. *Hansen-Löve, Aage A.* (1983) Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst- Am Beispiel der russischen Moderne // Wiener Slawistischer Almanach. – Band 11 (Sonderband II: «Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität»). – Wien: Wolf Schmid & Wolf-Dieter Stempel., 1983 – S. 291–360.
23. *Herkman J.* Intermediality as a Theory and Methodology // Intermediality and Media Change [ed. by Juha Herkman, Taisto Hujanen, Paavo Oinonen]. – Tampere: Tampere University Press. – 2012. – P. 10–27.
24. *Herzogenrath B.* Travels in Intermedia[lity]: An Introduction // Travels in Intermedia[lity]: ReBlurring the Boundaries [ed. Bernd Herzogenrath]. – Hanover: Dartmouth College Press. – 2012. – P. 1–14.
25. *Hiebel H. H.* Kleine Medienchronik. Von den ersten Schriftzeichen zum Mikrochip. – München: Beck, 1997. – 274 p.
26. *Higgins D.* Dziecięca historia Fluxusu [przeł. Krzysztof Brzeziński] // Higgins D. Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje / wybór, oprac. i posłowie Piotr Rypson. – Gdańsk : słowo/obraz terytoria, 2000. – S. 209–218.
27. *Higgins D.* Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia. – Carbondale: Southern Illinois University Press, 1984. – 146 p.
28. *Higgins D.* Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje / wybór, oprac. i posłowie Piotr Rypson. – Gdańsk : słowo/obraz terytoria, 2000 – 254 s.
29. *Higgins D.* Kilka uwag o kontekście Fluxusu [przeł. Krzysztof Brzeziński] // Higgins D. Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje / wybór,

- oprac. i posłowie Piotr Rypson. – Gdańsk : słowo/obraz terytoria, 2000. – S. 195 – 207.
30. *Higgins H.* Fluxus Experience. – Berkeley: University of California Press, 2002. – 259 p.
31. *Higgins D.* [Fluxus Chart], Intermedia Chart [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://georgemaciunas.com/exhibitions/fluxus-happening-%E2%80%9Cmapping-maciunas%E2%80%9D-and-%E2%80%9Cexercise%E2%80%9D/%E2%80%9Cmapping-maciunas%E2%80%9D/charts/dick-higgins-fluxus-chart-intermedia-chart/>
32. *Higgins D.* Synesthesia and Intersenses: Intermedia [with an Appendix by Hannah Higgins] [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://am2intermedia.wordpress.com/intermedia>
33. *Friedman K.* Dick Higgins // Celebrating the Life of Dick Higgins [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.fluxus.org/higgins/ken.htm>
34. *Something Else Press* Newsletters 1966–83 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.primaryinformation.org/something-else-press-newsletters-1966-83/>
35. *Krauss R.* Reinventing the Medium // Critical Inquiry. – 1999. – Vol. 25. – № 2. – P. 289–305.
36. *Krauss R.* A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition. – New York: Thames and Hudson, 2000. – 64 p.
37. *Lüdeke R.* Poes Goldkäfer oder das Medium als Intermedium. Zur Einleitung // Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft [ed. By Roger Lüdeke and Erika Greber]. – Göttingen: Wallstein, 2004. – S. 9–26.
38. *Manovich L.* Post-media Aesthetics [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://manovich.net/content/04-projects/032-post-media-aesthetics/29_article_2001.pdf
39. *Mitchell W. J. T.* Iconology: image, text, ideology. – Chicago: University of Chicago Press, 1987. – 236 p.

40. *Mitchell Wf. J.T.* Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation. – Chicago: University of Chicago Press, 1994. – 462 p.
41. *Nünning A., Nünning V.* An Introduction to the Study of English and American Literature [trans. Jane Dewhurst]. – Stuttgart: Klett, 2004. – 199 p.
42. *Rajewsky I.O.* Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality / Media Borders, Multimodality and Intermediality [ed. by Lars Elleström], 2010. – P. 51–68.
43. *Rajewsky I.O.* Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality // *Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies.* – Numéro 6, automne 2005. – P. 43–64.
44. *Rippl G.* Introduction // *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music* [ed. by Gabriele Rippl]. – Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2015. – P. 1–31.
45. *Schröter J.* The Politics of Intermediality // *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies.* – 2010. – №2. – P. 107–124.
46. *The Dictionary of Multimedia 1999: Terms and Acronyms* [ed. Brad Hansen]. – London & New York: Routledge, 2013. – 350 p.
47. *Vaughan T.* Multimedia: Making it Work (Eighth Edition). – McGraw-Hill, 2010. – 560 p.
48. *Wolf W.* Intermediality // *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* [ed. David Herman, Manfred Jahn, and Marie-Laure Ryan]. – London: Routledge, 2005. – P. 252–256.
49. *Wolf W.* Intermediality and the Study of Literature // *CLCWeb Comparative Literature and Culture. Thematic Issue: New Perspectives on Material Culture and Intermedial Practice* [ed. Steven Tötösy de Zepetnek, Asunción López-Varela, Haun Saussy, and Jan Mieszkowski]. – Vol. 13. – Issue 3 (September 2011) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1789&context=clcweb>

50. *Wolf W.* The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality. – Amsterdam: Rodopi, 1999 – 272 p.
51. *Wolf W.* Towards a cultural analysis of Intermediality (The Case of Twentieth-Century Musicalized Fiction) (Cultural Functions of Intermedial Exploration) [ed. Ulla-Britta Lagerroth, Erik Hedling]. – Amsterdam/New York, NY, 2002. – 302 p.

ВІДЕОПОЕЗІЯ ЯК ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ : ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА

Статтю присвячено відеопоезії, яку розглянуто як форму інтермедіальності. Показано джерела відеопоезії – поезія візуальна епохи Бароко і "поезофільми" Михайла Семенка. Інтермедіальність відмежовано від поняття синтез мистецтв, взаємодія мистецтв і інтертекстуальність. Розкрито ширше і вужче тлумачення інтермедіальності.

Ключові слова: інтермедіальність, інтертекстуальність, візуальність, візуальна поезія, відеопоезія.

Новітня мистецька практика далека від усталеності в раз і назавжди встановлених формах – це відкрита система, що тяжіє до розмиття кордонів і зближення різних мистецтв як на рівні змісту (згадки у літературному творі про інший вид мистецтва; словесний опис твору іншого виду мистецтва), так і в застосуванні формальних особливостей. У зв'язку з цим зростає потреба термінологічної визначеності щодо понять “інтермедіальність”, “синтез мистецтв”, “взаємодія мистецтв” в контексті “інтертекстуальності” та “візуальності”.

В теорії мистецтвознавства синтез мистецтв – це органічна єдність, взаємозв'язок різних видів мистецтва в межах цілісного художнього твору чи ансамблю із відносно самостійних творів. Первісно синтез постає як синкретизм мистецтв, за якого «музика як виражальний вид прагне до зображальності, література як вербальне (словесне) мистецтво прагне до пластичної наочності, а живопис і скульптура, оминаючи зображальність, пориваються до чистої виражальності на зразок музики або до філософської глибини...» [37: 55]. На пізніших етапах кожне з мистецтв, що творило синтетичну цілість, виокремлюється, набуває характерних рис. Але, пройшовши фазу поділу, різні мистецтва знову прагнуть до зближення і різною мірою реалізують його. «Взаємодоповнення /.../ можливе, якщо кожне із взаємодіючих мистецтв здатне на самостійне існування; базується воно

зазвичай на позичанні тем та ідей у різних авторів чи дублюванні їх у різних моделюючих системах» [6: 232], таких як ілюстрації, декорації, сценічні інтерпретації. Окрім поверхневої *взаємодії мистецтв*, розрізняється взаємодія глибша, що породжує модифікації стилю і зміни формотворчого плану одного або обох мистецтв. Наслідком такого «мистецького інтеракціонізму» стають екфразиси (опис картин і інших творів мистецтва за посередництвом слова – в художній і документальній літературі) і гіпотипозиси (опис активізує уяву реципієнта, пропонуючи усталені прийоми візуалізації). На противагу екфразису, гіпотипозис актуалізує не конкретний твір мистецтва, а його узагальнений образ – *якусь* картину [6: 232-233; 289, 312].

Мистецький інтеракціонізм, до якого апелює дослідниця, – це творчість «другого ступеня», те, що у стосунку до поезії отримало назву «транспозитивна лірика», частиною якої є екфразис. А ця лірика своєю чергою повертає до ідеї інтерсеміотичності, перекладу з однієї мистецької мови на іншу, такої взаємодії, що змінює одне чи обидва мистецтва, але не призводить до їх остаточного злиття і якісного перетворення в нове мистецтво.

«Перекодування образів однієї знакової системи на образи іншої в одних випадках знаходить вираження у формі міжмистецького перекладу, а в інших – у синтезі різних видів мистецтв», – твердить Ірина Жодані. Синтез мистецтв дослідниця трактує як найвищий вияв інтерсеміотичності, у якому можуть сполучатися або зображальні мистецтва (живопис, графіка, скульптура, література, пантоміма); або незображальні, до яких І. Жодані зараховує архітектуру, орнамент, прикладні мистецтва, музику і танець, або ті й інші [10].

Здається, все-таки правомірніше говорити про *синтез мистецтв*, не як про щось, що перебуває «між знаками» (так етимологічно трактується термін «*інтерсеміотика*»), а як про творення нового художнього цілого, нового «знаку», що виник унаслідок об'єднання різних мистецтв в органічну цілість (синтетичні мистецтва – театр, кіно). Також, мабуть, доречно розрізняти *інтерсеміотику*, як перебування «між знаками», як процес міжмистецького перекладу, унаслідок якого в кожному з «текстів» з'являються додаткові

значення, від *взаємодії мистецтв*, що базується на принципі доповнення одного мистецтва іншим, при якому «приріст значення» кожного з них залишається або мізерним, або його взагалі не відбувається. Прикладом різної міри зближення мистецтв може бути творчість Віри Вовк, яку проаналізувала І. Жодані: «Витинанки у книгах «Мандаля», «Сьома печать» та «Казка про вершника» виконують різні функції: якщо у першій книзі вони становлять фактично одне ціле з медитативною поезією і досить часто символіка мандали допомагає зрозуміти зміст словесної частини, виявляючи при цьому певну приховану синонімію на рівні денотата; у другій – вони взаємодоповнюються через символіку кольорів та окремих елементів, що творять візерунок орнаменту, а в третій – виконують роль звичайних ілюстрацій, тільки в поодиноких випадках привносячи у твір якісь нові нюанси значень» [10].

Трактування будь-якого типу взаємодії мистецтв як інтерсеміотики відсилає до тези про інтертекстуальність, трактованої широко, коли під текстом мається на увазі не тільки текст художньої літератури (поезія чи проза) чи будь-який графічний текст (наукові формули, словникові гасла, газетні вирізки і т.п.) як семіотична система, а й будь-яке мистецтво, оскільки воно має власну знакову природу, відмінну від мистецтва слова.

«Поняття „інтертекстуальність” реалізується в літературознавчих розвідках, по суті, у двох модифікаціях: суб’єктно-об’єктній, яка виникла внаслідок засвоєння ідеї М. Бахтіна про діалогізм, і об’єктно-об’єктній, що пов’язується зі смертю автора, тобто із загибеллю суб’єкта» [27: 7].

Трактування інтертекстуальності в об’єктно-об’єктній парадигмі вельми характерне для періоду літератури постмодернізму, коли проголошуються смерть автора, на зміну якому приходить скриптор, що лише записує текст. Зі «зникненням» автора зникає авторитет, підважується поняття цінності й цілісності. Життя постає як колаж, текст твориться винятково на засадах фрагментарності, як поєднання уривків різних текстів (власне – взаємодія між текстами), із винесеними за дужки суб’єктами – автором і реципієнтом. Але ж у семантичному плані дослівна цитата чи приблизне цитування одного тексту в

контексті іншого змінює сенс початкового тексту частково або повністю (збіднюючи чи збагачуючи його) і цю зміну може відчутти лише свідомість реципієнта (автора, читача, публіки), тобто в інтертекстуальності має відбутися вихід поза межі об'єктів, в об'єктно-суб'єктну площину діалогу-аналізу, діалогу-інтерпретації, в процесі якого відбувається осмислення тексту. Такий діалог уможлиблює вичленування наслідування, стилізації (у форматах традиції, епігонства, пародії) та імітації (у форматах переспіву чи симулякру) від новизни і надання їй оцінки з естетичних позицій [2; 22]. «Типологія інтертекстуальних зв'язків – це типологія взаємозалежностей автора і читача, що зумовлює розмежування авторських / читацьких, експліцитних / імпліцитних, зовнішніх / внутрішніх, усвідомлених / неусвідомлених зв'язків. Розмежування авторської та читацької інтертекстуальності зумовлене різницею в компетентності цих двох суб'єктів комунікативного процесу, часовою дистанцією між творенням тексту та його рецепцією, свідомим приховуванням автором міжтекстових зв'язків, потенційною множинністю читацьких інтерпретацій тощо. Авторська інтертекстуальність може бути зорієнтована на конкретного реципієнта чи групу реципієнтів, які розпізнають міжтекстові зв'язки і зрозуміють авторські інтенції, модальні нюанси тексту. Інші читачі можуть просто не помітити цих інтертекстуальних відсилань, сприйнявши текст без закладеної в нього системи міжтекстових конотацій. Автор, з одного боку, орієнтується на цього ідеального читача, а з другого – сам постає в його функції, працюючи над твором і поєднуючи його з попередніми: своїми і чужими текстами. Читач (уже у процесі сприймання твору) наближається до нього обсягом увібраної інформації, рівнем мовної культури і, таким чином, здійснюються обопільні зв'язки адресанта з адресатом» [27: 7]. В такому тлумаченні вагомим стає бачення інтертекстуальності з погляду теорії читацького відгуку. Не забуваймо, що автор теж є читачем чужих текстів – сучасних і давніх («горизонтальна і вертикальна інтертекстуальність» [27: 12]) – і залучає їх свідомо чи ні у текст власний, пишучи і редагуючи його після самопрочитання).

Усе, сказане вище, справедливе до інтертекстуальності у широкому сенсі – до вторинного синтезу різних мистецтв. Справжній синтез досягається тоді, коли елементи різних мистецтв гармонійно узгоджені спільністю ідейного змісту. Ця спільність також створює передумови для стилістичного поєднання. Таке поєднання представники Єнської школи романтиків, які першими почали розробляти цю проблему теоретично, вбачали у синестезії, яка стирає кордони між окремими видами мистецтв у процесі сприйняття [12]. Важливим моментом, на якому варто окремо наголосити, є саме процес сприйняття. У ньому можуть розмиватися межі інтертексту аж до гіпертексту, як його розумів Жерар Женет [9].

Попри критичну настанову до визначення кількісних параметрів інтертекстуальності, на нашу думку, цілком слушну, в умовах зміни формату письма і читання – не тільки з паперу, а і з монітора – виникає гіпертекстуальність як *гіперпосилання*, що вказують на інші тексти і не лише літерні, а і звукові чи анімаційні, а модель «автор-текст-читач» набуває вигляду **«автор (автори) / реципієнт(и)-автор(и) – текст (як будь-яка семіотична система) – реципієнт-обсерватор (читач(і), глядач(і), слухач(і), критик(и))»**. І особливої ваги набуває питання якісних параметрів і типів інтертекстуальності. Можна виокремити взаємодію-коментар тексту до тексту за принципом енциклопедії чи тексту до ілюстрації (чи не найпоширенішу, що дуже актуальна в добу електронних технологій; хоч побутувала і раніше – у епоху Бароко, приміром – коментар-ілюстрація чи коментар до ілюстрації, як у емблематичній поезії); взаємодію на рівні архітекτονіки, яка веде до жанрової дифузії і творення нових жанрів не лише в межах мистецтва слова, а і в процесі міжмистецької взаємодії.

Крім доробку романтиків, у якому виразно простежується ця ідея, варто назвати авторів, що «використовують принципи барокової поетики із її настановою на синестезію чи симультанність дії, яка знайшла вияв у «декламаціях та діалогах («Имнологія» Памви Беринди, Тарасія Земки та ін., «Вірші на жалосний погреб... Петра Конашевича Сагайдачного» Касіяна

Саковича), у народних картинах із віршованими підписами (лубок, ікони), у книгодрукуванні (шрифт, гравюра), у способах подачі матеріалу (наприклад, у славнозвісній «Іфіці ієрополітиці» 1712 року гармонійно поєднуються малюнки, віршовані підписи під ними та прозові оповіді, що поглиблювали й конкретизували тему чи символ)» [32: 174]. У поезиці футуризму не тільки актуалізуються зазначені принципи, а й набувають нового динамічного виміру, у зв'язку із залученням авторами принципів кіномистецтва. Це можна спостерегти у творчості Миколи Бажана, зокрема у його «Будівлях» [15: 52], у художній практиці Михайля Семенка і Олексія Кручених.

Ірина Заярна, порівнюючи створення кінообразів у поезії Михайля Семенка і Олексія Кручених, підсумовує: «М. Семенко створив свої «поезофільми» у період побутування німого кіно, розгорнув їх за власним ліричним і водночас епічним сценарієм, геніально застосував у словесному вираженні окреслені пізніше в теорії кіномистецтва принципи – зміну планів і ракурсів зображення, перспективу, монтаж, гру світла, динаміку рухливої картини тощо. О. Кручених зібрав свої «кінопоезії» у збірку, присвятив їх реальним фільмам і відобразив технічні й естетичні досягнення кінематографії свого часу, увівши елементи метатексту й виходи на теоретичні проблеми й узагальнення [11: 33].

Жанрові означення творів Михайля Семенка та Олексія Кручених ілюструють відмінні стратегії зближення словесного та візуального мистецтва: в українського автора маємо спробу «екранізації»²⁴ поезії, у російського – переведення фільму в словесну площину, таким чином, перший елемент кожного жанрового означення вказує на вихідну і важливішу семіотичну систему. Від поезофільмів Михайля Семенка (кінетичної візуальності) початку

²⁴ «К. Ньюелл, досліджуючи кінематографічні адаптації художніх творів, вважає, що літературність – спосіб, за допомогою якого у фільмі втілено літературу чи літературний текст, виокремлюючи при цьому паразитарну (екранізація має тематичні, оповідні зв'язки з текстом), самопороджувальну (екранізація – візуальне втілення метафор і символів тексту) та колонізувальну літературності (екранізація, що покращує першоджерело)» [Цит. за: 25: 69].

минулого століття залишається провести лінію до відеопоезії початку століття ХХІ (кінетичної теж, але іншої за домінуючим компонентом – вагомим стає відео, ніж поезія), і які обоє мають джерела у візуальності статичній (віршах барокових).

Досі мова йшла про різний ступінь співдії мистецтв, міру дії мистецтв одне на одне («взаємодія мистецтв», «синтез мистецтв»); поле взаємодії – текст(и) («інтертекстуальність»); базу взаємодії – знак(и), із якого формується текст («інтерсеміотика»). І знаки-семи і тексти, укладені з них відсилають нас до семантики, тобто значення, інформації. Звідси – один крок до поняття «інтермедіальності», яке, подібно до двох вищеназваних, має широке та вузьке трактування.

Поняття «інтермедіальність» означає співдію двох чи більше початково наявних медіа. Розуміння міри співдії цілком аналогічне тому, яке наявне в описі співдії мистецтв: «*взаємодія медіа*», що передбачає входження одного медіа в інше та їх трансформацію внаслідок такого входження, але при якій ідеться про збереження автономності кожного з початкових медіа (Ф. Хейуорд, Г. Вінтер); «*синтез медіа*», внаслідок якого виникає нове медіа – інтермедіум (Д. Гігінс, Ю. Йалкут). Отже, в обох випадках має бути зміна – чи то якостей медіа, чи то самого медіа. Оскільки медіа у звуженому трактуванні не ототожнюється з інформацією, а тільки із засобом подачі інформації (технічним обладнанням), то одним із способів опису медіа стає зіставлення їх якостей між собою і проекція результатів на онтологію (М. Ветцель, Ю. Мюллер, Н. Керолл [34; 35]. Постає питання про те, чи відбувається взаємодія мистецтв у випадку відеопоезії (взаємовплив відео до поезії та самого тексту поезії), чи відбувається (і якою мірою) їх синтез, тобто поєднання у новий жанр. І скільки у цій формі інтермедіальності – від мистецтв і мистецької техніки, а скільки від технологій?

Звісно, зміна засобу подачі матеріалу може трансформувати його формальні чи змістові параметри, хоч і не завжди їх реально видозмінює. У випадку змістової зміни говорять про втілення одного сюжету засобами різних

видів мистецтва (Сибілла Кремер) [34: 10], у випадку форми схильні залучати моделювання матеріальної фактури іншого виду мистецтва у літературі – мелодику поетичної мови, візуальну поезію, а також проекцію формотворчих принципів музики, архітектури, живопису в літературі [41].

Однак не кожне моделювання матеріальної фактури слушно розглядати як інтермедіальність. «Адже, якщо йдеться про мелодику поетичної мови – це не привнесена ззовні мелодика, накладена на мову, а внутрішня властивість мови як такої (до того ж, не тільки поетичної), що впливає з ритмічності людського дихання. В поетичній мові ця внутрішня мелодика просто організовується відповідно до законів поезики і певного інтонаційного типу вірша (наспівного, говірного, декламаційного)» [5]. Перенесення принципів музики, архітектури, живопису в літературу змінює літературний твір не тільки формально, а й змістовно, бо впливає як на архітектоніку, так і на спосіб розгортання теми (симфонії І. Драча, А. Малишка, сонати І. Драча), але використовує не різні медіа, а лише формальні принципи одного медіа застосовує до іншого, одну знакову систему вписує в іншу цілком інтерсеміотично.

Якщо ж ідеться лише про згадку системи посилення (евокаційна або ж тематична; стимулююча або ж коментуюча; репродукуюча) [13: 89-90], то це ніяк не змінює з формального погляду початкове медіа, тобто літературу, і про інтермедіальність як взаємодію різних медіа чи утворення нового медіа говорити не випадає, оскільки інше медіа відтворюється засобами літературної системи. Маємо справу з *інтертекстуальністю* у форматі, так би мовити, «міжмистецького переспіву», що обмежується тільки спільністю якогось одного мотиву, алюзією чи цитацією. Втілення ж одного сюжету засобами різних мистецтв – це теж радше «міжмистецький переклад», адже нове прочитання сюжету не виникає «між медіа» (як мало б впливати етимологічно), а переходить у інше медіа: текст літературний і його театральна постановка чи кіноверсія (цю практику визначаємо як *інтерсеміотичність*, або

ж інтертекстуальність, за умови широкого тлумачення останньої, як будь-якої семіотичної – не лише власне текстової – системи).

Формальна інтермедіальність іноді іменується *трансмедійністю* [35], над-медійним утворенням, де кожен елемент може сприйматися окремо (текст і ілюстрація у гербовій поезії, до прикладу – *Н.Г.*), але одночасно відкритий до продовження в іншому медіа, у синергії з яким творить нову історію [43]. При трансмедійності задіяні різні медіа та їх продукція: «серіал (телебачення), відеогра (комп'ютерні технології), книжка (література) на одну тему, що при певній автономності зберігають відкритість, і діють за принципом доповнення. За таким принципом до трансмедійності зарахуємо новини друкованої періодики, телеінформаційні випуски новин, інтернет-новини (електронні сайти видань і соціальні мережі як обмін інформацією). Цей принцип працює і як рекламний: зображення відомих персонажів на одязі, предметах побуту; відеоігри і фільми за книгами і навпаки; туристичні маршрути за сюжетами відомих книг і фільмів» [5].

Широке трактування інтермедіальності базується на концепції інтертекстуальності, що своєю чергою оперта на інтерсеміотичності.

Як зауважує Т. Ільчук, І. Раєвскі, за аналогію до міжтекстових посилань, говорить про інтермедіальні посилання, що формуються в різних комплексах комбінаторних способів стосовно одного іншого середовища (мономедіальність) або декількох ЗМІ (багатомедійність). Дослідниця зауважує, що екранізація може бути класифікована і як комбінації ЗМІ (театру і фотографії), і як медійна транспозиція (з літературних текстів). Посилання як на окремий твір іншого медіа, так і загалом на семіотичну систему іншого медіа дослідниця розглядає як трансформаційну інтермедіальність. Про трансформацію інтермедіального штибу слушно говорити тільки у випадку контамінації систем, за якої система, що використовується для творення тексту змінена в бік системи посилання [13: 89-90].

До широкого трактування схильні окремі азербайджанські дослідники, що розглядають інтермедіальність як «особливий тип інтертекстуальності, який

заснований на художніх кодах різних видів мистецтва в літературному творі і створення окремого художнього простору в системі культури» [42: 177]. Зближення інтертекстуальності з інтермедіальністю виростає з трактування інтертекстуальності як паратекстуальності, яка включає не тільки заголовки чи епіграф, а й ілюстрацію. Таке залучення ілюстрацій впритул підводять до ідеї різного типу зближення мистецтв, до візуальної (емблематичної чи гербової) поезії, або ж до інтермедіальності, трактованої широко, як різновид інтертекстуальності, «як будь-який випадок транспозиції однієї знакової системи в іншу, безперервний процес взаємодії текстів і світоглядів у загальному ланцюжку світової культури» [14: 10].

Щодо візуальної поезії, то її, на думку автора статті, не можна беззастережно зараховувати до інтермедіальності, оскільки візуальна поезія тільки актуалізує певні ознаки вербальної мови: графічність літер, тип набору (курсив, напівкурсив, розмір літер, семантика кольору текстового тла чи букв), спосіб розташування тексту на сторінці. Така актуалізація, безумовно, породжує істотно відмінний тип прочитання та інтерпретації візуальної поезії, але жодним чином не свідчить про її інтермедіальний характер.

Виокремлюємо такі типи візуальної поезії: 1) за принципом словесної загадки, такої-як: *фонологічна* (зміна фонем); *анаграмна* (зміна порядку літер); *дзеркальна поезія* (читання зліва направо не розкриває змісту, тоді як зворотне прочитання прояснює його); *ребус* (літерний, чи літерно-графічний, де частину літер приховано за малюнком); до дзеркальної поезії примикають 2). *паліндроми* (вони, на відміну від дзеркальної поезії, можуть читатися як зліва направо, так і справа наліво, в обох випадках маючи тотожний зміст); б) *розташування паліндромних рядків* здатне створювати додаткову візуальність, *укладаючись у якусь фігуру*; в) *візуальність паліндромів, вигадлива графіка написання слів може заступати і утруднювати зміст паліндрома*, але не руйнує його (як у А. Мойсієнка); дотичні до словесної загадки 2. *фігурні вірші за принципом кросворда*, де слова чи їх частини перетинаються, а розташування слів формує зображення (лабіринт, квадрат, драбина); б). *фігурні вірші, подібні*

за принципом до філворду, де слова не перетинаються, не мають спільних букв, тільки стикаються один з одним, але тільки лінійно чи під прямим кутом (прямокутник «Порожній сонет»); 3. *фігурні вірші з елементами графіки*: лінії між словами («Вітряк» М. Сарми-Соколовського); 4) *вірші, де тільки розташування літер формує фігуру* (хрест); 5) *вірші, за принципом криптограми* (у якому елемент візуальності – своєрідний код з іншої ділянки знань: терміни біології; хімічні чи математичні формули; слова іноземною мовою – грецькою, китайською, старослов'янською; алгебраїчний запис ходів шахової партії). Написання слова грецькою чи китайською автоматично вносить *графічну візуальність* у текст (у першому випадку – слово як зображення; у другому випадку – зображення як слово-ієрогліф). У випадку старослов'янської мови, окремі літери її мають числове значення, а усі назви літер – це також і слова, що дає змогу формування у вірші додаткових сенсів. Наприклад, за допомогою числових значень окремих літер вказувався рік, у якому трапилася подія, описана у вірші, а також рік видання книги. Пізніше, коли літери втратили числове значення, числа стали залучатися в поетичний текст, замінюючи частину слів, як у вірші Миколи Мірошніченка «Київ вечірній» [31: 241]:

100жарів нами100

Чи100, гу100

Тлу100, промени100,

Про100рово на100яне місто.

Якщо у цьому творі число є рівноправним із літерами, а не прихованим за літерами, як було у випадку старослов'янської абетки, то у творі Миколи Сороки [31: 241] літери (текст повідомлення) приховано за цифрами. Цифри записані як арифметична дія додавання, тож у підсумку маємо своєрідний катрен, де третій рядок – це риска, знак підсумку. Такий запис наштовхує на ідею про катрен із холостим (неримованим) рядком, решта рядків постають аналогом рядків римованих:

988 (*хрещення Русі-України*)

+666 (число звіра)

1654 (Переяславська Рада)

Алгебраїчний запис ходів шахової партії у вірші часто супроводжує зображення шахової дошки з відповідно розташованими фігурами. До того ж, саме шахова композиція є визначальною у структурі такої поезії (недарма її названо шахопоезією); 6. *вірші за принципом фрагментації*: а) (поділ вірша на слова, записані східцями чи колонками; з фіксованим чи довільним порядком читання); б) *поділ слова на літери* (за допомогою знаку переносу; графічними рисками); в) *за принципом семантизації* (виокремлення окремих літер за допомогою зміни кольору, товщини, нахилу, розміру шрифту).

До останнього з перелічених типів можна зарахувати і акровірш, мезовірш, телевірш, і семантизацію окремого слова, як це маємо в сучасній візуальній поезії Канади чи у вірші-паліндромі «Відро дощу» Н. Наumenко. Часом замість зміни кольору літер використовується зміна кольору їх тла, вірш обрамлено не білим тлом сторінки, а кольоровим тлом як на художньому полотні, іноді у поєднанні з «багетом». Таким чином, виникає сегментування художнього простору, своєрідний нерухомий «кадр».

Йдеться про різний рівень візуалізації поезії, 1) коли візуальне міститься в словесному (акровірші, «раки літеральні» буквені); 2) коли візуальне виростає із словесного, але підпорядковується йому (фігурні вірші); 3) коли візуальне і словесне взаємодіють як сурядні (вірш у картинній рамі); 4) коли візуальне домінує над словесним чи є початковим імпульсом до словесного («раки літеральні» графічні; конкретна поезія; шахопоезія). У більшості випадків власне поетичний текст має традиційні віршові параметри: можна визначити систему віршування, метр і розмір, спосіб римування. Коли віршові параметри руйнуються, а сам текст зводиться до мінімуму (часто – одного слова), про поезію можна говорити хіба у найширшому сенсі, подібно до літературності.

Разом із тим, варто наголосити, що різні типи візуальності в поезії свідчать про різні типи репрезентації візуального, відображають «динаміку зору» і сприйняття побаченого.

Як зазначає Оксана Пушонкова, «заміна структурного мислення серійним, відхід від лінгвоцентризму в тілесність є причиною візуалізації самого мислення», внаслідок якого „виникає прагнення актуалізувати в художньому баченні не тільки зорові відчуття, але й рухові (дотичні) та інтелектуальні компоненти”. Упроваджується „короткозорий” спосіб сприйняття „малими блоками”, що є відображенням структур лабіринтного типу і приреченням людини на „мультиперспективізм”, постійну зміну ракурсів бачення. /.../ Нівелюється поняття статичності, оптичний зір поступово вилучається із структури бачення, візуальне мислення стає фрагментарним, асоціативним /.../» [28].

Візуальна поезія частково перетинається з поезією зоровою та графічною, але не збігається цілковито з жодною з них. Поезія, у якій *зорове сприйняття факультативне* (традиційні катрени; вірші, де слуховий ефект визначає візуальну форму, як у вірші-луні; вірші, де візуальне виокремлення омонімічних рим залежить від автора), не втрачає чинників смислу при усному сприйнятті. Тоді як у *візуальній поезії* при читанні «на слух» втрачається частина змісту, закодована саме в зорових образах, в особливостях *поліграфії*. До таких особливостей можуть належати вірші з елементами графіки – лініями і штрихами між словами (але не варто називати таку поезію графічною, бо у широкому сенсі будь-який текст, що записаний чи видрукований на папері – графічний, адже графічні самі літери), а візуальність у поезії має і інші засоби та форми візуальності, окрім графіки (ліній, штрихів, знаку переносу).

Якщо у візуальній поезії текст – це нерухоме зображення, картинка, яку читач обертає хіба подумки чи у руках, то подальшим кроком наступу візуальності стає «кадр» рухливий, тобто перехід візуальності в інтермедіальність. І тут з новою гостротою стає питання про спосіб трансформації візуальності, її місце в поетичній структурі, вплив на

особливості сприйняття композиції як поетичної, трансформації самого поетичного тексту та його метрико-ритмічних параметрів і архітекtonіки.

Візуальність у поезії прямує від статичної до кінетичної, тобто від власне візуальної поезії, зафіксованої на папері, до візуальності в контексті нових технологій, внаслідок чого змінюється природа візуальності і поетичності, як і сприйняття нового типу візуальності. Одним із напрямків подібної трансформації стає відеопоезія.

Родоначальником відеопоезії як окремого жанру, вважається італійський поет, журналіст і прозаїк Джані Тоті (Gianni Toti), що ввів у вжиток термін Poetronica і на початку 80-х створив понад двадцять концептуальних відеотворів, які суміщають у собі поезію, кіно і комп'ютерну графіку.

Як зазначив Олексій Ушаков, у світовій практиці даного жанру розрізняють video poetry (відеопоезію) і visual poetry (візуальну поезію). Якщо у першій обов'язково присутнє слово, то у другій воно є факультативним елементом. Основний акцент візуальної поезії ставиться на відеоряд, який має бути поетичним за світосприйняттям²⁵. Крайні вияви такої поезії, як трактує їх О. Ушаков, – різні види комерційної реклами та відеодизайн. З протилежного краю розташовані масштабні художні твори, на зразок фільмів Годфрі Реджіо [38].

Втім, для відео рекламного типу в іспанській критичній думці існує окрема назва – відеороета, наприклад, «аудіовізуальна програма, де зображено пістолет або цигарки, а вище, обведені червоною рамкою дві шпильки, що формують «х» і означають, що потрібно видалити». Тут ідеться про щільність риторики. «Багато риторики вже асимілювалися з культурою і нормами, і таким

²⁵ Маємо тут справу з поетичністю у широкому сенсі, як наприклад, у бразильській візуальній поезії, де використовуватися елементи-символи: пазли, що формують людський скелет, – знак фрагментарності і цілості, як їх трактує Ньевес Гарсія Барраган (Nieves García Barragán); чи використання товарного штрихового коду замість літери «і» у слові «poesia», як у Кармен Еррера Кастро (Carmen Egera Castro), що створює метафору поезії-товару. Поетичність можна зіставити з поезією у вузькому сенсі, з власне поетичними параметрами (метр, розмір, ритм, строфа). Можливо, тут маємо аналогію з літературністю і літературою.

чином, має низький ступінь творчості. /.../ Таким чином, використання словесної або образотворчої мови з високою щільністю риторики жодною мірою не означає, що ми оновлюємо або робимо роботу дуже творчо». Як зазначає Георгіо де Марчіс, щільність риторики образів, швидше за все, більша, ніж щільність риторики слів [44]. Це, з одного боку, може свідчити про спрямованість образів на однозначне трактування і пізнаваність, а також на свідоме маніпулювання стереотипами сприйняття. З другого боку, образи (зорові, слухові) здатні меншою кількістю знаків передати більше інформації, ніж слова. Разом з тим, очевидно, що щільність риторики буде різною у video poetry, visual poetry та videopoema. Це залежить як від майстерності авторів, так, певною мірою, від жанрового різновиду. Природно, що у випадку videopoema вона, як правило, доволі висока.

Способів співвідношення візуального ряду та тексту може бути кілька: «Перший варіант – називання (пряма ілюстрація). Другий – щось, асоціативно пов'язане з текстом, який звучить. Третій – поет, який читає вірші. Четвертий – спеціально створений арт-об'єкт (малюнок, фотографія, інсталяція, в межевому прояві – мультфільм). П'ятий – текст вірша (самі букви) [16].

Найчастіше у відеопоезії використовуються перші три способи, дуже часто сукупно. «Всякий акт синтетичного художнього висловлювання вимагає саме злиття видових елементів, їх неможливість один без одного, множення смислів в результаті немеханічного складання складових. Ілюстрація ж механістична, вона не додає семантичні зв'язки /.../» [7].

Окреслення меж відеопоезії нерідко базуються на ідеї уподібнення / розподібнення її з іншими культурними явищами. У першу чергу, говорять про відеокліпи. Данило Давидов вважає «саме порівняння поетичного кліпу і візуальної поезії поверхневим: у візуальній поезії автор ставить під сумнів вищезгаданий базовий принцип поетичного – тимчасову протяжність і можливість зворотності (звідки виникають ритмічні, римовані та ін. структури); одночасна наочність тексту (існуюча і в коротких поетичних текстах традиційного характеру, але не чільна серед їх ознак) і порушення принципу

єдності порядку читання (тут візуальна поезія несподівано зближується з деякими формальними поетичними практиками, такими як паліндромістика та ін.) створюють принципово новий естетичний ефект /.../ поетичного кліпу, що, як правило, побудований на зворотному: не збіг рядів візуального та словесного, але їх паралельне накладення, робота із синтезом, який одночасний з різницею смислових рядів» [7].

Однак, трактування відеопоезії як поетичного відеокліпу цілком доцільне, бо ця поезія як і кліп відзначається фрагментарністю. Фрагментарність впливає із самого процесу зйомок і пов'язана з монтажем. «Монтаж ніби передбачається, наче спочатку був запрограмований в характері того, що знімається. Монтажу тому підлягають тільки тимчасові тривалості, інтенсивність їхнього існування, зафіксовані камерою, а зовсім не уможгадні символи, не предметні мальовничі реалії, не організовані композиції, більш або менш витончено розподілені в сцені» [33]. Монтаж, таким чином, співвідноситься з поняттям «точки зору» (Б. Успенський) у художньому творі, проектуючись на проблеми композиції. Разом із тим, композиція – не елементарне поєднання окремих елементів, а таке, у результаті якого виникає складно організований і цілісний текст, із властивими йому нараційними особливостями та ритмом звучання.

Говорити про ритм доречно не лише в аспекті поезії (як компонента «відеопоезії»), а і як невід'ємну частину відеоряду, як його тлумачив А. Тарковський: «Ритм складається з тимчасової напруги всередині кадрів. І, на моє переконання, саме ритм є головним формотворчим елементом в кіно, а зовсім не монтаж, як це прийнято вважати» [33].

Ю. Лотман у праці «Семіотика кіно та проблеми кіноестетики» також висвітлює питання ритмічного ряду, що виникає внаслідок повторення предмета на екрані. Такий повтор призводить до того, що «знак предмета починає відділятися від свого видимого позначуваного. Якщо природна форма предмета має спрямованість або відзначена за ознаками «замкнутість / відкритість», «світло / темрява», то повторюваність приглушує речові значення

і підкреслює абстрактні – логічні або асоціативні» [18]. Ритм кінооповіді, за Ю. Лотманом, не означає обов'язкових порушень і деформацій зображення чи звучання, а лише передбачає можливість таких порушень. У такий спосіб вибір порушувати / не порушувати набуває мистецького осмислення і значимості. На ритм працює як прийом, так і «мінус-прийом». Але при цьому виникає різний вплив на глядача.

Так само по-різному сприймаються повтори при поєднанні кадрів: «При поєднанні різних кадрів деякий диференційний елемент повторюється, а при трансформації кадру він стає основою для розрізнення. В одному випадку проявляється тенденція до різких семантичних зближень, а в іншому – до змістового мікроаналізу, розщеплення. Перший тип характерний для підкреслено монтажного кінематографа. Він висуває на передній план проблему структури світу і будується як система стрибкоподібних переходів від одного композиційного вузла до іншого. Другий тип орієнтований на безперервне оповідання, що імітує природний плин життя» [18].

Ритміку кінокадру активно використовували і у XX ст. Скажімо, «за пропозицією Фернана Леже знімаються кінофільми, які не мають сценарію, де картину «тримало» поєднання ритмічних образів, а Езра Паунд використовував на знімальному майданчику призматичні лінзи, що подрібнювали обличчя і навколишні предмети на окремі фрагменти – в кадрі могли промайнути очі, рот, геометричні фігури» [29: 34].

Для відеопоезії важлива «безпосередня участь автора у колажуванні відеоряду із звукорядом та іншими спецефектами» [26: 44], більше того, нерідко сам автор стає не тільки режисером, а і центральним персонажем, навколо якого будується відео. В зв'язку з цим особливого значення набуває використання планів різної крупності в кадрі. За Л. Кулешовим, таких може бути п'ять: 1) деталь (наприклад, око людини з бровою та частиною носа); 2) крупний план (обличчя людини); 3) перший середній план (частина фігури людини до пояса); 4) другий середній план (фігура людини по коліна); 5)

загальний план (людина в рамці кадру на весь зріст); дальній план або панорамний [20: 15].

Іноді, окрім ритму вірша та ритму відеоряду (тривалості окремих кадрів і частоти їх зміни), у відеопоезію залучається музичний ритм. Уважається, що фільм «поліпшується хорошим музичним супроводом. Почати з того, що музика робить безпосередній емоційний вплив на глядача. За десятиліття сформувалися певні музичні стереотипи, аудиторія багато подій вгадує по музичним фразам. Зазвичай така ситуація говорить про невідале музичне оформлення, але і невідале музичне оформлення спрацьовує» [19: 39].

Музика фільму, «будучи одночасно кінестезією (рухом) і коенестезією (суб'єктивністю, афективністю), є сполучною ланкою між фільмом і глядачем, вона вносить весь свій порив, всю свою гнучкість, всі свої еманції, свою звукову протоплазму у велику партиципацію» [23].

Помилково було б вважати, що музика використовується винятково у художніх фільмах чи музичних відеокліпах. Адже окремі зразки відеопоезії також звертаються до афективного впливу музики. Це пояснюється не тільки подібністю відеопоезії і кліпу, а й низкою інших особливостей.

Зокрема, мала часова тривалість (максимум – сім хвилин) змушує шукати засобів, які б максимально посилили емоційний вплив на читача. Центральним персонажем відеопоезії часто (хоч далеко не завжди) стає автор поезії. Здебільшого, ці люди не демонструють акторсько-психологічного розвитку у стислих часових рамках відеопоезії. Елементом, який привносить виконавець, стає особливість дикції, інтонаційного малюнка, тембр, тональність. «Але в такому випадку повинні бути якісь механізми, які компенсують відсутність акторської, умовно кажучи, домінанти. Скажімо, у багатьох фільмах Макларена, де акторське начало не настільки очевидне або просто відсутнє, на передній план виходить пластика миготливих ліній, світлових плям, гра ритмів і т. д».

Якщо у фільмі, як правило, не помітно «швів» між кадрами, один плавно переходить у інший, то відіопоезія нерідко зумисне збудована так, аби ці

переходи були виразними. Часом у одному кадрі суміщаються два, або однакової крупності, або різної. Таким чином, виникає ефект «уривчастого сприйняття». Але, як здається, справа тут не у пристосуванні до мережі, а в ідеї «рухомого образу» (подібне до того, що створюється художниками-мультиплікаторами), просто темп руху настільки сповільнений, що свідомість розрізняє окремі кадри, а не сприймає зображення як одну рухливу картинку.

Крім випадків, коли автор і режисер – одна особа (мабуть, такі найпоширеніші), трапляються і такі, коли йдеться про окремих людей, які активно співпрацюють. «Цей підхід має свої більш ніж очевидні плюси, адже згаданими відеопоетичними роликами зацікавилися міжнародні кіно- та літературні фестивалі, їх демонстрували в Берліні, Ризі, Кракові, Москві, Санкт-Петербурзі, Вільнюсі, Валенсії та, звісно, в багатьох містах України. Крім того /.../ це значно здешевлює процес, тому є оптимальним варіантом в умовах відсутності професійної апаратури й неможливості залучати фахівців на кожен окремий вид робіт, як-от монтаж, опрацювання звуку, постпродакшн тощо. Саме це, до речі, є і найбільшим мінусом – для кінцевого продукту завжди краще, коли над кожною складовою працює відповідний фахівець, а не натхненний аматор.

Протилежний підхід, який відповідно забезпечує дещо інший результат, – колектив кураторів добирає поетичні тексти і дає їх на опрацювання режисерам. Важливий момент – тут робота гранично відмежована від доброзичливого втручання автора тексту, його залученість може обмежуватися хіба що начитуванням тексту для подальшого імплементації у звуко- та відеоряд. В Україні до такого підходу спробувала вдатися режисер-початківець Наталка Ільчук, яка два роки тому продемонструвала на Львівському форумі видавців поетичний фільм з елементами анімації «М'яч у п'ятні» за однойменною книгою поезій Остапа Сливинського. Близький до цього підходу випадок, коли режисер чи відеохудожник безвідносно до автора так надихається якимось віршем, що за власною ініціативою створює за його мотивами поезокліп. Беззаперечний плюс цього підходу – значно ширша

множина інтерпретацій, але тут слід зазначити, що така робота потребує централізованого кураторства та підтримки, а також професійної освіти і є майже неможливою для здійснення на добровільних аматорських засадах» [1].

Підкреслена фрагментарність сприйняття, що зближує відеопоезію з кліпами, (про що свідчить і синонімічна назва «поезокліп») не є наслідком пристосування до мережі. У мережі активізується інша риса сучасних медійних технологій – настанова на максимальну рухливість не тільки образів, які показано глядачеві, а й самого глядача. Йдеться про те, що користувач мережі може зупинити відео, перемотати його вперед чи назад. І оця активність реципієнта формує для нього можливість відчувати себе учасником творчого процесу.

Зорові образи відеопоезії провокують парадоксальний ефект: з одного боку, вони автоматично звужують дію глядацької уяви (тобто послаблюють активні дії глядача, задаючи «картинку» заздалегідь, чого не виникає при сприйнятті поезії на слух), а з іншого – провокують ілюзію активності реципієнта. Ідеться про те, що «через відмову від сутнісного сфокусованого центру композиції й наперед визначеного для її глядача погляду, естетичне новаторство справді віддзеркалювало Коперникове бачення Всесвіту. Воно остаточно усунуло поняття геоцентричності й споріднених із нею метафізичних конструкцій. У модерному науковому світі, як і в архітектурі, а також у бароковому образотворчому мистецтві, усі різноманітні складові частини наділені однаковою цінністю та гідністю, і весь твір розгортається до всеосяжності, яка близька до нескінченності. Такий твір не хоче, щоб його обмежила, якась ідеальна нормативна концепція світу» [8: 94]. Звідси зростання ваги суб'єктивного тлумачення побаченого, глядацької інтерпретації сприйнятого. Однак, межі інтерпретації визначає відеоряд, тобто активність глядача є не абсолютною, а часом і ілюзорною.

Найвиразніше ідея «рухомого глядача» виявляється у відкритих рухливих структурах постмодерну (хеппенінги та, меншою мірою, перформанси). «Якщо акція – це дія, спрямована на досягнення якої-небудь мети, а хеппенінг – просто

«подія», то перформанс – саме вистава. Відповідно, перформанс може бути менш чіткий і лаконічний, ніж акція; насичений «другорядними» деталями і навантажений прихованими смислами і неявними підтекстами. У цьому сенсі перформанс ближче до театральної вистави, ніж власне до акціонізму. На відміну ж від хеппенінгу, розрахованого на активну глядацьку співучасть, у перформансі цілком домінує сам художник або спеціально запрошені і підготовлені статисти» [39].

Часом перформанс перетворюють на різновид відео-арту. Наприклад, «серед російських художників практикується звичайна фіксація перформансів на відео, що теж легко пояснити: для цього завжди можна ненадовго позичити відеокамеру, або просто попросити її власника про допомогу. Але самостійним твором подібна відео-документація все ж навряд чи може вважатися»²⁶ [40], на відміну від відео-інсталяції чи відео-скульптури.

В показі матеріального об'єкта опора часто робиться не так на «відтворення його складових частин, а на вираз суб'єктивних відчуттів спостерігача (зорових, акустичних, тактильних), чим досягається ефект «тілесності» архітектурного образу. /.../ Р. Барт називав це відоме явище реалістичної деталізації референційною ілюзією. «Істина цієї ілюзії в тому, що «реальність», будучи вигнана з реалістичного висловлювання як денотативне означуване, входить в нього вже як означене конотативне [30: 37-38].

Куратори поетичних фестивалів говорять про різні жанри (дехто схильний вживати визначення не «жанр», а «формат»). До таких зараховують *хоуп* – «30-секундне відео, яке закріплюється, крутиться по колу. Окремий жанр відеопоезії, на думку журі фестивалів – *відеоперформенси*, наприклад, Романа Осьмакіна, де «Некрасов, якого ми беремо, з літерами, – це інсталяція, яка знята, до того ж вона існує і у вигляді інсталяції на якихось виставках

²⁶ Питання того, чи є самостійним твором або самостійним жанром той або інший продукт взаємодії медіа центральне при дослідженнях інтермедіальності. Бо якщо різні мистецтва не взаємодіють, то чи можна говорити про новий жанр?

сучасного мистецтва, але це висить у кімнаті – не працює, а ось в відео людина йде крізь ці букви, лісом, і читається там цей вірш чи ні, або читається якийсь інший образ, який проникає через інші системи сприйняття ...» [4].

Як зазначав Я. Мукаржовський: «Якщо б ми /.../ поставили тепер питання, чи існує таке мистецтво, де на передньому плані саме знаковий час, нам довелося б звернутися до лірики, де ми б помітили повне витіснення часу сприймаючого суб'єкта (теперішнє без ознак плину часу) і часу дії (мотиви в ліриці не поєднані часовою послідовністю). Доказом повноправної ролі знакового часу в ліриці є те значення, яке набуває тут ритм – явище, пов'язане зі знаковим часом, бо сам цей час з допомогою ритму стає вимірюваною величиною» [24: 419].

Про близькість кінематографії з віршами говорить і Юрій Тинянов у низці своїх публікацій, приміром «Про основи кіно»: «Фактичний кадр-клітина буде відносно кадру-шматка те ж, що віршова стопа по відношенню до рядка. Поняття стопи у вірші – швидше навчальне і, у всякому разі, доречне тільки по відношенню до небагатьох метричних систем, і новітня теорія вірша має справу з рядком як з метричним рядом, а не зі стопою як зі схемою. Власне, в теорії фільму технічне поняття кадру-клітини несуттєве – воно сповна підміняється питанням про довжину кадру-шматка. Стилїстична неорганізованість, випадковий порядок ракурсів та освітлення – це приблизно те ж, що перетасування інтонації у вірші» [36: 326-345].

Кінематографічне мистецтво, як наголошував Я. Мукаржовський, ближче до поетичного, ніж до сценічного, бо воно смислове (при зміні кадрів – панорама і деталь), деталь анімалістична, а не реквізитна [24: 403].

Із цієї внутрішньої близькості виникають «поетичне кіно», а також відеопоезія, що апелює водночас до мистецтва поетичного, музичного і кінематографічного. «Значення подібного додання меж для розвитку мистецтва полягає в тому, що кожен вид мистецтва вчиться по-новому відчувати свої формоутворюючі засоби і бачити свій матеріал з незвичного боку /.../ Але для того, щоб зближення з іншим мистецтвом увійшло в динамічний ряд мистецтва,

яке прагне до зближення, треба додержати одну умову: відповідний динамічний ряд і відповідна традиція вже повинні існувати [24: 398]. І усвідомлюватися реципієнтами.

Сприйняття відеопоезії реципієнтами, як зрештою, і інших медіа-проектів, може бути аматорсько-інтуїтивним, або базуватися на знаннях про певні медіа і мистецтва (анімацію, кліпи, кіно, поезію, в тому числі поетичне кіно та візуальну поезію, а також поетику – теорію віршування). Розвитку цих знань має сприяти і медіаграмотність, спеціальні навчальні курси, що покликані зробити ті чи інші медіа ближчими для розуміння.

Цікавою є відеопоезія Тані-Марії Литвинюк. Приміром, «Місто Кия» [17], де авторка присутня в кадрі, хоч текст читає поза ним. «Місто Кия» – шістнадцятирядковий вірш, шість рядків якого – восьма ритмічна форма шестиіктового дольника²⁷ (Дк6 VIII). Решта рядків – це різноманітні ритмічні форми чотири- (Дк4 X), п'яти- (Дк5 I; Дк5 III), шести- (Дк6 X; Дк6 VI) і семиіктового дольника (Дк7), а також тактовика – п'ятиіктового (Тк5) і семиіктового (Тк7).

Відео, змонтоване авторкою тексту, триває 1 хв. 54 с. Двадцять секунд маємо лише відеоряд, текст починає звучати тільки на двадцять першій секунді. В цей проміжок часу вміщається десять кадрів, з-поміж яких дев'ять – із розкадровкою та один без неї. *Кадр 1-ий*: зліва – червоне світло світлофора для людей; справа – платформа станції метро. Це одразу окреслює хронотоп події – велике місто і потреба зупинитися, збавити темп. *Кадр 2-ий*: зліва – дівчина годує голубів. Це асоціюється з вільним часом (як правило, голубів годують старші люди чи діти), з чимось світлим і приємним; справа – шматок хліба в руках дівчини і крила голуба. Додивившись відео до кінця, глядач довідається, що та дівчина – автор поезії. *Кадр 3-ий*: зліва – платформа метрополітену з

²⁷ Дольник – форма неklasичного тонічного вірша, що виникає на межі між силабо-тонікою та тонікою, в якому число ненаголошених складів між наголосами змінне і коливається в діапазоні 1-2 склади (у повнонаголошеному варіанті) і 4 у варіанті неповнонаголошеному. У скороченні арабська цифра – кількість наголосів (іктів) у рядку, римська – номер ритмічної форми.

людьми; справа – машини, що проїжджають вулицею. *Кадр 4-ий*: зліва – скрипалька першим середнім планом (до пояса); справа – вона ж загальним планом, у повен зріст. Музика звучить із першої секунди. Переглянувши відео, дізнаємося, що скрипалька – автор музики Наталя Клим'юк¹⁶. *Кадр 5-ий*: зліва – скрипалька крупним планом (обличчя); справа – загальним планом зі спини. *Кадр 6-ий*: зліва – рука з голубом, що їсть хліб; справа – майже тотожний кадр, але видно обидві руки. *Кадр 7-ий*: зліва – колії міської чи приміської електрички, на передньому плані – голуби, на задньому – люди; справа – голуби, що літають над коліями. *Кадр 8-ий*: зліва – крупний план скрипальки зі спини, справа – скрипка (деталь). *Кадр 9-ий* (загальний): скрипалька крупним планом. *Кадр 10-ий*: зліва – ескалатор із людьми, що їде донизу; справа – стіни метро і поручень ескалатора.

У глядача з'являється відчуття кількох мотивів: активного руху великого міста (платформа метро і електрички, машини в русі); та простір без руху – вимушений (червоний сигнал світлофора) або добровільний, який виникає з єднання з природою чи творчістю (годування голубів чи музикування). Рух у цих кадрах як горизонтальний (по прямій чи під кутом, як-от на ескалаторі) – люди і машини, так і вертикальний (голуби).

Далі до відео і музики долучається текст. *Кадр 11-ий* дублює попередній: зліва – ескалатор із людьми, що їде донизу; справа – стіни метро і поручень ескалатора. Звучить перший рядок: «Я по сходинках, по міліметрах ближче», який асоціативно поєднується із рухом ескалатора вниз. Рядок має оригінальну ритмічну структуру, що не дублюється в цьому вірші: чотириіктівий дольник із двоскладовою анакрузою²⁸ і односкладовою клаузулою²⁹ (2-4-1-1 Дк4 Х). Наступний рядок вірша накладається на три кадри. *Кадр 12-ий*: зліва – голуби; справа – автомобілі; *кадр 13-ий*, за принципом ланцюжка: автомобілі тепер зліва; а справа – першим середнім планом – скрипалька; *кадр 14-ий* – зліва – авто; справа – першим середнім планом зі спини – скрипалька. Зміст рядка

²⁸ Анакруза – кількість ненаголошених складів до першого наголосу (ікту).

²⁹ Клаузула – кількість ненаголошених складів після останнього наголосу (ікту).

проектується на зображення через асоціацію музичного терміну з образом скрипальки: «Місто Кия, люби нас на кілька дієзів більше». Цей рядок, як і чотири наступних, мають тотожну ритмічну будову – шестиіктівний дольник із нульовою анакрузою і односкладовою клаузулою (-1-2-2-2-1-1 Дк6 VIII).

Рядок	№ кадру	Зліва	Справа
Через вікна будинків на кілька облич щиріше	15-17	будівля ресторану, червоне світло світлофора для людей і зворотній відлік «52-51-50 сек.»	будинки, їх дахи і небо
Місто хіпі і хеппі, доріг і важливих рішень	18-19	скрипалька в профіль на тлі машин; голуби на тротуарі	машини їдуть дорогою; голуби на тротуарі
Через вікна автівок – біг-борди, прилавки, люди	20-21	люди на переході; Міська вулиця з людьми, а дорогою – машини	Велосипедист

Місто Київ, люби нас на кілька бажань раніше	22-23	голуби, що злітають над дорогою; руки, з яких голуб їсть хліб	руки, з яких голуб їсть хліб; обличчя авторки вірша
--	-------	---	--

Як можна помітити, відео базується на системі повторів певних кадрів, за рахунок чого вони набувають більшої емоційної ваги при сприйнятті. Ці повтори бувають часткові за *принципом ланцюжка* (коли у наступному кадрі, зображення з правого кадру переміщується у лівий, а у правому з'являється нове зображення); за *принципом кільця* (кадр 2 і 23 – авторка вірша). Таким чином, ніби акцентується початок нової частини вірша. Справді, сьомий рядок вірша – семиіктівий цезурований (з ритмічною паузою посередині) дольник із двоскладовою анакрузою та односкладовою клаузулою: «Розмалюй наші дні, наші будні яскравим графіті» (2-0-1-0-1-2-2-1). Цей рядок має лиш асоціативне поєднання з кадром (через яскравий зелений колір куртки скрипальки). *Кадр 24-ий*: зліва – скрипалька першим середнім планом; справа – вона ж зі спини. *Кадр 25-ий*: зліва – скрипалька у профіль (на тлі зеленого світлофора); справа – волосся скрипальки (деталь). Зауважимо, що саме кадри зі скрипалькою найбільш яскраві – на тлі весняної зелені трави і листя, зелена курточка і жовті гумові чоботи³⁰. Одяг авторки вірша, як і більшість антуражу, мають приглушені тони.

Слід сказати, що більшість рядків поезії мають безпосередній візуальний відповідник (сходи ескалатора, будівлі, дорога). «Проте буває – і тепер досить часто, а раніше – поспіль, – що кінокадр (і відеокادر – *Н.Г.*) – і особливо елементарний, – має значення далеко не тотожне змістові зображуваного

³⁰ Ці кольори видаються дібраними навмисно як доповнення до сигналу світлофора, частіше червоного, ніж зеленого. Можливо у це вкладався ідея паузи і змоги рекреації, а може – ідея, що творчість робить світ яскравим. Але палітра виглядає добре продуманою.

предмета, дії чи події. У цих випадках зображення (кінокадр) може означати значно менше, ніж зображуваний предмет у його цілісності, повноті його змісту, і служити всього лише певною ознакою, прикметою, використаною для порівняння, уподібнення» [36: 63].

Наприклад, графіті (не як настінне малярство, а як буденний напис на стіні – «туалет») виникне щойно наступного кадру під рядок «Посміхайся частіше, облизуй потріскані губи». У кадрах 26-28-ому, що супроводжують його, справа – постійно автомобілі, а ліва частина змінюється: напис – пішохідна зебра – колеса червоної машини, людські ноги. Рядок являє собою першу ритмічну форму п'ятиіктового дольника, що в контексті класичного вірша трактувався як п'ятистопний анапест: (2-2-2-2-2-1). Після короткого затемнення екрану, коли звучить луна останнього піввіршу – «потріскані губи», виникає абсолютний повтор кадрів 30-го і 25-го.

Рядки	№ кадру	зліва	Справа
І, коли мені буде не дуже, стискай мою руку	31-32	пішохідна зебра – срібляста машина, людські ноги; автомобілі дальнім планом	авторка годує голубів; автомобілі ближнім планом
Говори мені щось голосами твоїх автостанцій	33	червоне світло світлофора для людей і зворотній відлік «47 сек.»	вулиця, люди, машини, автобус

Спостерігається як повтор близьких кадрів – 28-го і 31 – го (зліва), так і віддалених 17-го і 33-го (зліва). Метрико-ритмічної тотожності не виникає, бо цитовані щойно два рядки – не дольник, як було досі, а семи- та п'ятиіктовий

тактовик відповідно: 2-1-0-2-2-1-0-1; 2-1-3-2-2-1. Ритм музики стає більш напружений, ритм вірша – більш розхитаний у порівнянні з дольником. Далі відеоряд змінюється надзвичайно активно, відповідно до наростаючої сили голосу авторки – чотири зміни зображення на один віршовий рядок. І хоч семантично цей рядок має передати усе те ж зростання напруги, ритмічно маємо вже не тактовик, а дольник шестиіктів, хоч і не восьмої ритмічної форми, як у рядках із 2-ого до 6-го, а десятої (-1-2-2-4-1): «Так, щоб струмом по тілу від дотиків і від звуків». Отже, напруга переноситься із тексту в відеоряд.

№ кадру	зліва	Справа
34	червоне світло світлофора для людей	скрипалька грає, сидячи на футлярі
35	колія залізнична	скрипалька грає, сидячи на футлярі
36	колія залізнична, голуби	ескалатор метро з людьми, рух донизу
37.	скрипалька на повен зріст	ескалатор метро з людьми, рух донизу

Далі у тексті вірша йдеться про зміну тональності. Фактично різка зміна тональності відбулася раніше – при переході дольник – тактовик і тактовик-дольник. Тепер спостерігаємо тільки зміну десятої ритмічної форми шестиіктового дольника на шосту (-1-2-2-2-2-1): «Так, щоб небо асфальтне одразу ж змінило тональність». Відбувається і уповільнення відеоряду – три зміни зображення на рядок.

№ кадру	зліва	Справа
---------	-------	--------

38	скрипалька на повен зріст	Машини
39	колія залізнична, голуби	колія залізнична
40	скрипалька крупним планом	Небо

Далі знову ритмічна зміна – з шостої на двадцять першу ритмічну форму Дкбц (-4-2-2-2-1): «Через скло магазинів – маршрутки, метро, перехожі». Перехід відбувається за рахунок повтору попереднього кадру (*кадр 41-ий*), а наступний кадр – машини увечері, світло фар (справа) і світлові плями (зліва). *Кадр 43-ий* є ілюстративним, бо справа подає людей у метрополітені, а зліва – порожню дорогу. А кадр 46-ий дає тотожне зображення укрупнено.

Наступний рядок – Дк5 (I), подібно до «Посміхайся частіше, облизуй потріскані губи», хоча тотожність відео тут мінімальна – ноги у кадрі 28-ому (зліва) та 46-ому (і зліва, і справа). Асоціативний зв'язок тексту та відеоряду відбувається у *кадрі 44-ому*: «Кольорові сережки, шнурівки, афіші на стінах» замінюється зображенням кольорових олівців на тлі білих аркушів паперу (зліва) і постаттю дівчини, яка малює (справа). Маємо тут смисловий місток до рядка семиіктного дольника: «Розмалюй наші дні, наші будні яскравим графіті» і яскравої постаті скрипальки. Так виникає ще одне семантично навантажене залучення кольорів, хоча і не настільки яскраве, як у першому випадку. В *кадрі 45-ому* відео знову акцентує міську метушню (зліва – пішохідна зебра; справа – платформа метрополітену). Наприкінці іде уподібнення ліричного персонажа до міста Києва: «Місто Кия, ми чимось подібні чи навіть схожі». Це третє звертання до Києва і усі три рядки мають тотожну ритмічну організацію: (-1-2-2-2-1-1 Дк6 VIII). Відеоряд у цих випадках різний – кадри 12-14-ий і 22-23-ий поєднує образ голубів; кадри 22-23-ий і 46-49 – скрипалька. Хоча, звісно, є ще асоціативні зв'язки: голуб – небо, якого у фінальних зображеннях істотно

більшає (душевний мир), і «небо асфальтне» (міське, сіре), яке має змінити тональність (звуку музики, тембру голосу, кольорової палітри):

Місто Кия, люби нас на кілька дієзів більше	12-14	голуби; автомобілі; авто;	автомобілі; першим середнім планом – скрипалька; ним же зі спини – скрипалька
Місто Київ, люби нас на кілька бажань раніше	22-23	голуби, що злітають над дорогою; руки, з яких голуб їсть хліб	руки, з яких голуб їсть хліб; обличчя авторки вірша
Місто Кия, ми чимось подібні чи навіть схожі	46-49	скрипалька першим середнім планом; вулиця; скрипалька першим середнім планом; дах, небо	небо; небо; небо; антена, небо

Фінальний рядок – Дк5 (ІІІ) з двоскладовою анакрузою та односкладовою клаузулою: «Видихаю тебе на кілька дієзів сильніше» (2-2-1-2-2-1). Фінальний відеоряд складає чотири кадри. Кадри 50-51-ий ідуть без тексту, подібно до того, як було у зачині відео. *Кадр 50-ий*: зліва – автобус, люди; справа – вікна вечірнього міста. *Кадр 51-ий*: зліва – голуби; справа – літак в небі. Наступний

кадр (52-ий) охоплює тільки частину рядка – «Видихаю тебе», що супроводжується зліва зображенням неба над дахом будинку, а справа – неба без цього даху. Після слів «Видихаю тебе» настає пауза і нетривале затемнення екрану. Подібний прийом мав місце після другого піввірша восьмого рядка: «...облизуй потріскані губи». На фінальному піввірші загальним кадром іде зображення неба, крізь яке просвічується листя дерев, люди авто (все ж видно розмити межу лівого кадру – дерево і правого – люди і авто). Після тексту загальним кадром іде небо різних тональностей (з 1 хв.42 сек. до 1хв. 49 сек.). У фіналі відео спершу – титри на тлі неба, а потім – без нього.

Відеопоезія «Ніж і ніжність» на вірш «Ніжність» Юрія Андруховича [21], (який звучить за кадром) створено за концепцією Ольги Михайлюк, що окреслюється як мінімалізм. Відеопоезія триває понад 3 хв. Сонет автора звучить від 1 хв.14 сек. до 2 хв. 45 сек. Ритмічно сонет являє собою чергування семи ритмічних форм Я5, чотири з яких повторюються: V («зарізав панну Касю, лесбіянку»; «Вона ж одно твердила: «Хоч заріж»; «за хвилику може виникнути ніж»); X («Він пописав їй черево і горлянку»; «І так пішла небога ні за гріш»; «Там, де лише народжувалась ніжність»); II («як він гадав, а втім, йому видніш»; «я присягла навіки своєму Янку»); XI («Той саме відбував за згвалтування»; «Кохання – то велика дивовижність»). Перша з перелічених форм скріплює катрени (у третіх рядках) із фінальним рядком вірша; друга – другий катрен із першим терцетом (перший і останній рядок цих строф відповідно); третя – заключні рядки катренів, а четверта з перелічених форм – початкові рядки терцетів. Ці «скріпи» відтінюють дві тональності вірша – злочин (символізований через ніж) і ніжність (у її формах – кохання, любов, пристрасть). До того ж, тональність як любові, так і пристрасті відтінено іншими ритміко-метричними формами ямба: Я5 I («Вона була любов його остання»); Я6 з послабленням другої і четвертої стопи («По той бік пристрасті народжується ніж»). Зауважмо, що класичний любовний трикутник (Місьо-Яся-Янко) легко розпадається на дві пари: Місьо і Яся (ніжність, що переходить у шал пристрасті, а тоді і шал злочину) та Яся-Янко (ніжність, що породжена

любов'ю останньою, а тому особливим чином винятковою). Взаємини другої пари опиняються в тіні, Янко навіть за сюжетом знаходиться у в'язниці. Та й про стосунки першої пари не йдеться, радше про психологічні переходи лахмітника від ніжності до ножа, продиктовані ревностями. Ці зміни увиразнено ритмічним нюансуванням: Я6 («По той бік пристрасті народжується ніж») та Я5 – IV («Ляхмітник Місьо о четвертій ранку») і IX («аж весь шалів, аж весь упав у дріж»).

Ці переходи зумовлюють повтори п'ятих кадрів у межах відеоряду: оголена дівчина з розпущеним волоссям (зі спини); вона ж – із волоссям, зібраним у вузол; ніж, який гострять об камінь; ніж у якості шпильки для волосся: ніж вертикально над шиєю дівчини. Таким чином, невідповідність форми вірша (сонет) його змістові (убивство), що була прихована за авторською назвою, стає явною, адже Ольга Михайлюк не просто робить назву двокомпонентною, а й на перше місце ставить саме «ніж», прихований у слові «**ніжність**» за зразком барокових віршів.

Відео та поезія має спільний принцип – ритм як повтор (кадрів чи їх поєднання і однаковий ритм окремих рядків поезії). Зміна кадру не завжди підкріплюється зміною ритму, хоч може її підкреслювати. У першому випадку правомірно говорити про закон компенсації (коли ускладнення одного призводить до спрощення іншого; у другому – про ритмічне акцентування). Компонент «відео» і компонент «поезія» не надто часто стають справді «відеопоезією», а частіше перше (відео) залишаються засобом демонстрації поезії, способом її ілюстрування і первинним моментом у рецептивному процесі, що підкорює собі поетичний текст. Вочевидь, саме тому у терміні на першому місці стоїть компонент «відео», хоч компонент словесний досить значний. Українська версія «visual poetry» (зображення без слів, але таке, що акцентує структуру вірша) не настільки поширена (прикладом може бути твір Миколи Сороки – катрен про переяславську Раду з трьома рядками чисел і однією рисою – аналогом неримованого, холостого рядка і знаком підведення підсумків у арифметиці).

Здається, попри велику кількість конкурсів і відеоробіт чи відеороликів, можна говорити лише про новий спосіб інтермедіальної взаємодії. Але щодо нового жанру як синтезу – то висновки про його народження робити видається передчасно, оскільки чіткі жанрові ознаки відеопоезії (а не окремо – відео та поезії) встановити наразі не вдається.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Бабкіна Катерина*. Віршокадри. Четвертий вимір поетичного відеоарту. – [Електронний ресурс] – Режим доступу до видання: <http://tyzhden.ua/Publication/3448>
2. *Бахтин М.* Эстетика словесного творчества / Михаил Бахтин. – М.: Искусство, 1986. – 424 с.
3. *Вакурова Н. В., Московкин Л. И.* Типология жанров современной экранной продукции : Учебное пособие. – Москва, 1997. – [Електронний ресурс] – Режим доступу до видання: http://evartist.narod.ru/text3/08.htm#%D0%B7_04
4. *Видеопоезия*. – [Електронний ресурс] – Режим доступу до видання: <http://www.svoboda.org/content/transcript/25193211.html>
5. *Гаврилюк Н.* Інтермедіальність, інтертекстуальність, візуальність // Актуальні проблеми літературознавчої термінології. Науковий збірник. – Вип. 2. / Відп. ред. Є.М. Васильєв. – Рівне: О. Зень, 2017. – 233 с. – С. 43-46.
6. *Генералюк Л.* Універсалізм Шевченка. Взаємодія літератури і мистецтва / Леся Генералюк. – К.: Наукова думка, 2008. – 544 с.
7. *Давыдов Данила*. Видеопоезия как феномен и как разнообразие практик – [Електронний ресурс] – Режим доступу до видання: http://litfest.ru/news/videopoezija_kak_fenomen_i_kak_raznoobrazie_praktik/2011-03-14-978
8. *Еко. У.* Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / Пер. з англ. Мар'яни Гірняк. – Львів: Літопис, 2004. – 384 с. – С. 94.

9. *Женетт Ж.* Палимпсесты: литература во второй степени [Текст] / Ж. Женетт // *Фигуры: Работы по поэтике* / пер., сост. Е. Гречаной – М.: Изд-во имени Сабашниковых, 1998. – С. 79-93.
10. *Жодані І.М.* Інтерсеміотичність у творчості письменників Нью-Йоркської групи (Емма Андіївська і Віра Вовк) – Автореф. дис....канд. філол. наук (10.01.06) /Київ. нац. ун-т. ім. Тараса Шевченка. – К.,2007. – 16с. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://librar.org.ua/sections_load.php?s=philology&id=1017&start=4
11. *Заярна Ірина.* Мистецтво кіно в поетичних експериментах авангарду: інтерсеміотичний аспект (М. Семенко, О. Кручених). – Слово і Час. – 2012. – № 12. – 128 с. – С. 33
12. *Івасюк К.В.* Ретроспективний аналіз проблеми синтезу мистецтв – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.nbu.gov.ua/portal/soc_gum/knp/163/knp163_126-128.pdf
13. *Ільчук М.Т.* Інтермедіальність в сучасному німецькомовному літературознавстві // *Мова і культура.* (Науковий журнал). – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2014. – Вип. 17. (116). – Т. VI (174). – 336 с. – С. 89-90.
14. *Каркавина О. В.* Языковая реализация интермедиальных отношений в творчестве Тони Моррисон: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Каркавина Оксана Владимировна. – Алтайская государственная педагогическая академия. – Барнаул, 2011. – 19 с.
15. *Костенко Н. В.* Микола Бажан. Життя. Творчість. Особливості віршостилістики. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2003. – 301 с. – С. 52.
16. *Костюков Леонид.* Поэтический клип как явление литературы. – [Електронний ресурс] – Режим доступу до видання: http://litfest.ru/news/poehticheskij_klip_kak_javlenie_literatury/2011-08-17-1349

17. *Литвинюк Тanya-Марія*. Місто Кия. – [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://cyclop.in.ua/gallery/2011_004
18. *Лотман Ю.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Ээсти Раамат, Таллинн, 1973. – [Електронний ресурс] – Режим доступу до видання: http://lib.ru/CINEMA/kinolit/LOTMAN/kinoestetika.txt_with-big-pictures.html
19. *Люмет Сидни*. Как делается кино // «Искусство кино. – 1998. – №№10 – 11/ Перевод с английского О. Рейзен. – С. 39. – [Електронний ресурс] – Режим доступу до видання: www.videoton.ru/Articles/how_make_cinema.html
20. *Мазурак Анна*. Психофізіологічні засади монтажу як засобу художнього впливу в літературі й кіно // Слово і Час. – 2012. – №6. – 128 с. – С. 15.
21. *Михайлюк Ольга*. Ніжність. – [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=FvrLM3verZc>
22. *Миловидов В.* От семиотики текста к семиотике дискурса. Пособие по спецкурсу / В. Миловидов. – Тверь: Тверский госуниверситет, 2000. – 93 с.
23. *Морен Э.* Кино, или воображаемый человек (Фрагменты). || Morin, Edgar. Le cinema ou J'homme imaginaire. – In: «Essais d'antropologie sociologique». – Paris, Les Editions de minuit, 1956. – pp. 97-132. – [Електронний ресурс] – Режим доступу до видання: <http://www.psychology.ru/library/00039.shtml>
24. *Мукаржовский Я.* Исследования по эстетике и теории искусства: Пер. с чешск. / Сост. и коммент. Ю.М. Лотмана и О.М. Малевича – М.: Искусство, 1994. – 606 с. – (История эстетики в памятниках и документах).
25. *Нестелеєв Максим*. Літературність як теоретико-естетичний феномен // – Слово і Час. – 2013. – № 2. – С. 69.
26. *Починок Юлія Мирославівна*. Українська експериментальна поезія кінця ХХ – початку ХХІ століття: текст, контекст, інтертекст. – Монографія / Ю. Починок. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2015. – 216 с.

27. *Просалова В.А.* Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури. Монографія / Віра Андріївна Просалова. – Донецьк : ДонНУ, 2014. – 154 с. – С.7
28. *Пушонкова Оксана Анатоліївна.* Динаміка форм візуальної репрезентації (естетичний аспект). – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://dissertation.com.ua/node/665318>
29. *Сидоренко В. Д.* Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ століть / ІПСМ АМУ. – К.: ВХ[студіо], 2008. – 188 с.: іл.
30. *Сидорова А. Г.* Интермедиальная поэтика современной отечественной прозы (литература, живопись, музыка): Дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Сидорова Анна Геннадьевна. – Барнаул, 2006. – 218 с.
31. *Соболь Валентина.* Відчуття в українській бароковій літературі (на прикладі зорової поезії) // **Волинь** філологічна: Текст і контекст. Мова і вірш: зб. наук. пр. / упор. Т.П. Левчук. – Луцьк: Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2013. – Вип. 16. – 352 с. – С. 229-243. (про Сороку)
32. *Сулима М.М.* Книжиця у семи розділах: Літ.-критич. ст. і дослідж. / Сулима Микола Матвійович. К.: Фенікс, 2006. – 424 с. – С. 174.
33. *Тарковский Андрей.* Лекции по кинорежиссуре. Монтаж. / Публикацию подготовили К. Лопушанский, М. Чугунова. – [Електронний ресурс] – Режим доступу до видання: <http://www.kinocafe.ru/theory/?tid=26514>
34. *Тимашков Алексей Юрьевич.* Интермедиальность как авторская стратегия в европейской художественной культуре рубежа XIX-XX веков: автореферат дис. ... кандидата искусствоведческих наук: 17.00.09 / Тимашков Алексей Юрьевич; [Место защиты: Санкт-Петербургский гуманитарный университет]. – Санкт-Петербург, 2012. – 25 с. – [Електронний ресурс] – Режим доступу до видання: www.gup.ru/.../TimashkovAY_Avtoreferat.doc

35. *Тимашков А. Ю.* К истории понятия интермедиальности в зарубежной науке [Электронный ресурс] / А. Ю. Тимашков. – Режим доступа до видання: http://www.spbric.org/PDF/tim08_1.pdf
36. *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – С. 326-345. – [Электронный ресурс] – Режим доступа до видання: <http://philologos.narod.ru/tynyanov/pilk/kino4.htm>
37. *Урманов С.И.* Семиотика. Искусство как язык: Учебное пособие. – Рязань: Изд-во РГПУ, 1998. – 97 с.
38. *Ушаков Алексей.* Видеопозия – история и перспективы – [Электронный ресурс] – Режим доступа до видання: <http://gvideon.com/post/615.html>
39. *Фрай Макс.* Перформанс. // Арт-Азбука. Словарь современного искусства под редакцией Макса Фрая. – [Электронный ресурс] – Режим доступа до видання: <http://azbuka.gif.ru/alfabet/p/performance/http://azbuka.gif.ru/alfabet/p/performance/>
40. *Фрай Макс.* Видео-арт. // Арт-Азбука. Словарь современного искусства под редакцией Макса Фрая. – [Электронный ресурс] – Режим доступа до видання: <http://azbuka.gif.ru/alfabet/v/video-art/>
41. *Хаминова Анастасия Алексеевна.* Творческое наследие В.Ф. Одоевского в аспекте интермедиального анализа. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / 10.01.01 – русская литература – Томск – 2011 – 24 с. – [Электронный ресурс] – Режим доступа до видання: <http://sun.tsu.ru/mminfo/2011/000414646/000414646.pdf>
42. *Abdullaeva E.* Intermediality of 20th century in Azerbaijan literature as an impact of western literature sophistication (within parallels of literature activity of Afak Mesud and William Somerset Maugham) // Мова і культура. (Науковий журнал). – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2014. – Вип. 17. – Т. VI (174). – 336 с. – С. 177.

43. *Jenkins H.* Transmedia Storytelling 101 – [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html
44. *Marchis De Giorgio.* RETÓRICA DEL VIDEOARTE. Estudio aplicado a la videopoesía – REVISTA DE COMUNICACIÓN Y NUEVAS TECNOLOGÍAS – ICONO 14 – N°5 – 2005. – [Электронный ресурс] – Режим доступа до видання: <http://www.icono14.net/ojs/index.php/icono14/article/viewFile/427/302>

II. ЛІТЕРАТУРА І ВИКЛИКИ ЕКФРАЗИСУ



ВИКЛИКИ ЕКФРАЗИСУ

The article focuses upon a problem of optimum use of the term ekphrasis in the literary criticism. Owing to the popularity ekphrasis is a challenge for a modern science because replaces or supersedes other terms which designate the phenomena of literature and fine arts interaction.

Key words: *description, ekphrasis, differentiation, interactions between literature and visual arts, visual images.*

У контексті візуальних досліджень (Visual Studies), зумовлених неосинкретизмом і так званим візуальним поворотом у нинішній культурі, успішно вивчаються форми, зумовлені транспозицією візуальних структур у структури вербальні. Увага до процесів та результатів співдії слова й зображення закономірна. Адже підключення коду зорових мистецтв до художнього слова відкриває додаткові асоціативні коридори, залучення сфери іконічної концептуалізації з її сугестивними чинниками. Письменники, апробувавши такий шлях моделювання, усвідомлюють його необмежені можливості в генеруванні нового естетичного поля, інтенсивної концентрації сенсів; привабливість мутуальних форм для читача. Тенденція до кількісного росту, не лише активності вербально-іконічних інтеракцій, яка навряд чи зменшиться у найближчому майбутньому, актуалізує питання термінологічного та класифікаційного характеру.

Літературознавці апробують різні підходи й моделі інтермедіального аналізу. Але на відміну від сучасного мистецтвознавства, літературознавство внаслідок тривалої секуляризації гуманітарного знання, ще не зовсім готове до освоєння літературних форм, зумовлених транспозицією візуальних структур у структури вербальні. Останнім часом ці форми переважно отримують одне ім'я: екфразис. Вивчаючи екфразис у контексті російського символізму (з кінця 1980-х), мені доводиться спостерігати, як це слово стає попросту модним терміном з невизначеною семантикою. Раптова стрімка кар'єра екфразису в науковому середовищі (С. Вислоух), коли ним називають будь-які

дескриптивні структури, коли екфразисом стає, поза межами дескрипції, все, що реалізується на стику зображення і слова, та навіть усе, що продукує будь-яка міжвидова дифузія, не може не насторожувати.

Екфразис, дійсно, чи не одне з найбагатших явищ, зумовлених інтеракціонізмом. Але завдяки своїй популярності він отримав і незаслужені преференції. У 2001 р. історик літератури Л. Геллер запропонував на Лозаннському симпозиумі, присвяченому екфразису в російській літературі, вважати екфразисом будь-який опис, у структуру котрого інтенційно закладені не лише зображальні, а й інші компоненти. Оскільки екфрастичність, на його думку, слід розглядати максимально розширено, то широкий діапазон він зазначив у дефініції та назвав екфразисом «будь-яке відтворення одного мистецтва засобами іншого» [3, 18], а отже й живописом – скульптури, фотографією – архітектури тощо. Пропонуючи таке розуміння екфразису, дослідник ґрунтовно «розширив» ідею М. Крегера, який вважав, що термін потрібно переглянути й він має стосуватися **всіх** зображальних описів [24, 7-9].

Кількома роками раніше Дж. Голландер запропонував у такому ж розлоговому трактуванні класифікацію екфразису на: 1) відсторонений екфразис (*distracted ekphrasis*), який описує все, що існує за межами самого тексту й функціонує незалежно від усякого художнього об'єкта; 2) прихований екфразис (*hidden ekphrasis*), коли у вірші чи романі фрагмент пейзажу описується як твір пластичного мистецтва, а його справжня екфрастична природа виявляється лише при академічному аналізі; 3) фактичний або актуальний (*actual*) екфразис, що відштовхується від певних упізнаваних картин, скульптур тощо [22, 212-214]. По суті, екфразисом можна вважати лише третю групу. До того ж «прихований» чи «відсторонений» екфразиси, не маючи вказівки на першотвір / його автора, насправді тотожні категорії гіпотипозису, в якому дескриптивність зумовлена інтерполяцією прийомів пластичних мистецтв поза межами творів. Попри це, суттєво, що і Крегер, і Голландер все таки ведуть мову про вербальну описовість, а не про відтворення «одного мистецтва засобами іншого».

Отже, перший виклик стратифікаційний: як відшарувати, виокремити екфразис серед інших мутуальних форм? Слід пам'ятати, що науковці все ще перебувають на двох полюсах. Досі співіснують дві діаметральні концепції, у термінах Е. Бальцежана – «гораціанська», яка орієнтується на взаємну залежність, зв'язки та співпрацю мистецтв, та «лессінгівська», яка акцентує своєрідність, відмінності й автономію кожного [12]. Для прикладу, Дж. Хеффернен репрезентує традицію стриманого ставлення до контамінації літературних і зображальних кодів [21], а «гораціанці» Д. Девідсон, М. Сміт, Р. Вебб, Н. Тишуніна, Б. Успенський, Г. Скотт, С. Вислоух, М. Бел, для яких структуралізм, семіотика, феноменологія стали системним підґрунтям при зіставленні різних мистецтв, наполягають на крос-галузовому вивченні інтеракцій.

Свого часу впливи Лессінга й Е. Берка були настільки сильними, що сучасну тенденцію до розмивання кордонів мистецтв називають розгерметизацією. Звісна річ, види мистецтв ніколи не були в ізоляції, тим паче герметичній. Але оскільки для дослідників розмежування зручне, то має виправдання і своєрідна інерційність літературознавчої науки. Сьогодні проблема слова й зображення, зазначає Рут Вебб, досі залишається суперечливою, і саме «екфразис постає центральним чинником у пробиванні міжвидових бар'єрів» [34, 9]. Щоправда, смислове наповнення терміну, його семантичні межі залишаються розмитими. Власне, після Лозаннського симпозіуму російська школа, на відміну від американської, італійської, польської, почала розглядати термін максимально розширено (Л. Геллер [3], М. Уртмінцева [10], С. Титаренко, Н. Морозова [8]). Критика опонентів не забарилася. Вони стверджують, що поняття екфразису як виду словесного «оцифрування» безперервного образу можна застосовувати не до будь-яких «трансформацій» і «транспозицій», а лише там, де «транспонований естетичний об'єкт має континуальну природу, а той, що транспонує – дискретну» [7, 348]. Більше того, саме візуальність, за Ж. Хетені, становить принципову характеристику екфразису як «тексту в тексті» – завдяки їй слово

втрачає своє поле однозначності, моделюючи віртуальну дійсність на стику двох кодів [11, 76].

Отже, перше уточнення: взаємодіють код вербальний і код візуальний, аж ніяк не акустичний, кінетичний тощо. По-друге, транспозиція відбувається в одному напрямку – візуальності у слово. У зворотному перекодуванні – це ілюстрація чи картина на тему літературного твору; вивченням їх займаються переважно мистецтвознавці. Тому екфразис абсолютно не «будь-яке відтворення одного мистецтва засобами іншого», як вважає Л. Геллер та його послідовники.

Адже відомо, що зафіксований у «Риторичі» Аристотеля як одна з фігур ораторського мистецтва, екфразис набув популярності з античних часів. Пізніше став невід'ємним елементом естетики Ренесансу, класицизму, бароко, від нього, власне й почалося теоретичне мистецтвознавство. Не випадково екфразис, який базується на концепції зримості у словесному описуванні артефактів, вважається тотожним сучасному мистецтвознавчому опису [2, 260]. Водночас у літературознавстві поруч з екфразисом існують два суміжні поняття – гіпотипозис та діатипозис. У інструкціях для давньогрецьких ораторів *Progymnasmata* особливе місце належало поняттю «*enargia*» (лат. *evidentia*) – зримає. Його функцією було унаочнення фактів та пробудження емоцій у слухачів. Власне, енаргія (не *energeia*) як загальний термін на позначення сукупності фігур у риторичі, скерованих на яскравий живий опис – це синонім *gipompozisu* (опису настільки візуально достовірного, що він сприймався як ілюзія реальності). Модифікаціями енаргії були *екфразис* (докладний опис творів мистецтва) та *diatipozis* (яскраві наглядні поради для нащадків, заповіт); латинські відповідники – *descriptio*, *representatio*, *demonstratio*.

Ототожнювати явища, називаючи їх одним іменем, як це пропонують прихильники «розширених дефініцій» – не зовсім коректно. Адже сама етимологія терміна вказує на екфразис як один із варіантів евіденційності. Й літературознавство у трактуванні гібридних форм з його «дрібним

браконьєрством у городі сусідньої дисципліни» (У. Вайсштайн), не має права ігнорувати специфіку традиційних літературо- та мистецтвознавчих підходів. А відтак змушене 1) осмислити фактори, що зумовлюють літературні запозичення з інших мистецтв, 2) диференціювати мутуальні явища і виявити їх структурні особливості, 3) запропонувати дефініції та класифікаційні схеми.

Компаративістичні й інтермедіальні методи літературознавчого аналізу володіють для цього необхідним інструментарієм, хоча екфразис є серйозним викликом для нинішніх інтермедіальних студій. Дослідження його потребує не просто інтердисциплінарних стратегій (сама увага літературознавців до екфразису уже є індексом входження в інтердисциплінарний простір), він потребує, повторимо, визначеного статусу й чіткої диференціації. Особливо тепер, на хвилі захоплення ним, яка росте з середини 90-х рр. минулого століття, а трактування в багатьох випадках викликає застереження.

На жаль, процес розмивання меж терміна триває й набирає загрозливих масштабів. Польський дослідник екфразису, перекладач-коментатор «Картин» Філострата Старшого, Р. Поповський іронізував, що термін «екфразис» функціонує тепер на правах «спільного мішка» («wspólnego worka»): позначаючи явища на пограниччі літератури і пластичних мистецтв, він безкінечно долучає найрізноманітніші трактування та ракурси зору [27, 15]. Подібної думки дотримуються й інші науковці, вказуючи на різночитання в термінах та на поширені «небезпеки екфразису» [30, 315]. Обсяг «wspólnego worka» катастрофічно росте, екфразисами почали іменувати велику групу явищ, які не відповідають семантиці терміна. Хоча визначення (див. етимологію терміна вище) не викликає різночитань. **Екфразис** / **екффраза** (грецьк. *ekphrasis* – точний виклад) це літературний опис творів візуальних мистецтв, супроводжуваний іноді естетичною оцінкою, іноді описом окремих технічних прийомів автора твору, його манери чи стилю.

Точкою відліку для цього визначення обрано дефініції, сформульовані Д. Керр'єром: «екфразис – це вербальне пере-творення візуальних мистецьких творів (verbal re-creation of the visual artwork)» [14, 8] та Дж. Хефферненом:

екфразис – це «вербальна репрезентація візуальної репрезентації (a verbal representation of a visual representation)» [20, 3]. Враховані тут й інші визначення екфразису, найвідоміші належать В. Мітчеллу [26, 152-156], Г. Скотту [29, 301], П. Вагнеру [33, 12] і усі констатують його «подвійне дно», «вторинність», «дзеркальність», міметичне засвоєння текстами літературними «текстів рукотворних».

Чому ж прозоро й недвозначно визначений термін досі не має окреслених меж? Адже дослідники впевнені, що в екфразисі точкою відліку є твір мистецтва, і ця вказівка на твір (художника, скульптора, архітектора) не замаскована, не присутня імпліцитно, а доступно подана і зрозуміла читачеві. Екфразис як більше чи менше розгорнута ремінісценція, є вклиненням іншовидового, «чужого», тексту в цілісність створеного словом художнього світу. Мистецькі твори збагачують цей світ завдяки перекодуванню, вони стають його невід'ємним елементом. Але тільки елементом, частиною. То чи правомірно називати екфразисом епічні жанри літератури, міметичний спосіб літературного письма, що копіює прийоми пластичних мистецтв? Іменуючи екфразисом відтворення малярством музики а ля Чурльоніс чи Уїстлер, а фотографією – архітектури, літературознавці грубо вторгаються в царину суміжної дисципліни; відтак їх «дрібне браконьєрство» перетворюється на щось масштабніше. Бо в такому випадку «широким екфразисом» є і понад двадцять картин Клода Моне «Руанський собор», і триптих Юхима Михайліва «Соната України», і усі фотографії Софійського храму... Мистецтвознавці категорично відкидають подібні твердження. В такому випадку екфрастичним (вторинним) слід вважати все образотворче мистецтво, що росло на антиках, Біблії, а не лише фрески Мікеланджело, «Створення Адама» якого є реплікою на фреску Паоло Учелло. Музикознавці подібним чином відмежовуються від терміна, оскільки більшість музичних творів, попри існуючі впливи, не можна позначувати як переклади з вербального коду – вторинної сигнальної системи. Слухові та візуальні феномени, що репрезентують первинну сигнальну

систему, значно складніші й тонші за своєю природою, аніж мова словесна (Ф. Ніцше, О. Шпенглер, М. Мерло-Понті та ін.).

Проблема в тому, що низка фундаментальних праць не впливає на той факт, що нові дослідження не виявляють інтересу до встановлення логічних меж терміну. Він постійно зазнає «уточнень» через супутні слова, префікси, означення, використовується в так званому «широкому» сенсі. Його транскрибують як гео-екфразис, топоекфразис, оніричний екфразис, музичний екфразис, роман-екфразис, гіпотипозистичний екфразис тощо. «Нестандартними екфразисами» з Веласкеса назвав Цезарій Сікорський портрети Папи Інокентія Х пензля Френсіса Бекона та Придворної дами Пабло Пікассо, попри те, що вони є звичайним явищем кореференції, яка поширена в скульптурі та малярстві. Більше, Сікорський стверджує, що «нестандартними екфразисами» можуть бути й стосунки між зображенням і звуком чи звуком і словом [31]. Подібні судження, на жаль, не поодинокі.

Часто «широке» трактування терміна означає контамінацію з гіпотипозисом або назагал відбувається підміна понять. Елісон Ламот описує так звані «приховані» форми екфразису, зокрема й сон-екфразис, вивчаючи, по суті, колористику гіпотипозисів в іспаномовному американському оповіданні [25], Рафаель Шалт – «переписані» (не описані) мистецькі твори, «удосконалені» письменником [28]. Аліна Бенія вживає терміни «відволікаючий екфразис», «змінний / реверсивний екфразис», «комплексна відволікаюча зміна екфразисів», «складні екфрастичні ланцюги». Зокрема, у студії «Екфразис як спеціальний тип інтердисциплінарності у британському романі» вона визнає, що через свою складність екфразис був безперервним викликом і по-різному розглядався – як дзеркало тексту, як дзеркало в тексті, як спосіб дзеркальної інверсії, однак освоює саме аспект інтерференції екфразису та гіпотипозису. Вважаючи екфразисом «опис твору візуального мистецтва та спосіб письма, котрий пронизує весь текст і копіює особливості живопису», авторка нашаровує явища й аналізує ці псевдоекфразиси у творах О. Уайльда, В. Вульф і Т. Шевальє [13]. Таку ситуацію зустрічаємо часто:

номінуючи явище як екфразис, дослідник, власне, коментує гіпотипозис. Хоча генезис термінів і практика застосування їх, повторю, не викликають різночитань. Відтак у «wspólnemu worku», окрім екфрастичних утворень, присутня й передача суб'єктивних вражень від музичних творів, подорожей, ландшафтів, інтер'єрів, осіб, тварин, птахів, і кореференційні явища з пластичних мистецтв, і перекази снів, і описи емоційних станів; перелік надто великий.

Монографією 2009 року «Екфразис, уява й переконання у древній риторичній теорії та практиці» Рут Вебб апелює до витоків, намагається ввести популярне слово «екфразис» у коректні термінологічні рамки. Зокрема говорить, що її дослідження екфразису як мистецтва створення слухачів та читачів і формування в них візуальної уяви за допомогою слів (як це було в давньогрецьких школах) служить контрастом до сучасного, надміру розгалуженого, розуміння феномену. На питання: чи можна взаємозаміщувати екфразис та гіпотипозис? – дає однозначну відповідь: «Ні. Оскільки в екфразисі існує спільний для автора й читача тип референта – твір мистецтва» [34, 47]. Рут Вебб піддала сумніву й використання терміна в ролі вербального опису музичних творів. Інша чітка позиція дослідниці полягає у запереченні екфразису як жанру: «Могутня традиція опису реальних чи уявних творів мистецтва в красномовстві, історіографії, епіграмі, епопеї та іншій поезії аж ніяк не свідчить про те, що вони сформували єдиний жанр, тим більше, що в цього жанру була назва «екфразис», – стверджує вона [34, 21]. Ця позиція є позитивним кроком, вважає у своїй рецензії Саймон Голдхілл, адже «екфразис, про який ідеться у блискучій студії Рут Вебб, дійсно, є технікою, але не жанром. Це не показник змісту» [17].

Так само оперує чітким концептом екфразису і Грент Скотт. Посилаючись на дефініцію Дж. Хадструма (екфразис – це вербальне звернення до німих художніх об'єктів), він означає екфразис як «спосіб цитування одного твору мистецтва в межах іншого», який стимулює літературну картинність («literary pictorialism»). Тим самим Скотт відводить належне місце музичним

описам, які згідно кодів своєї аудіальної природи екфразисами бути не можуть [30, 315].

Підведемо підсумок: проблема ідентифікації екфразису пов'язана з наявністю прототексту зі сфери візуальної культури. Лише він дає підставу визначати літературне явище як екфразис. Три фактори: а) опис-показування; б) авторизована вказівка на конкретний твір або митця; в) художньо-мистецький дискурс дають дослідникові право констатувати, що художній текст є екфразисом. Саму ж філологічну гру з підміною понять у т. зв. універсалізацію терміна, коли екфразисами іменують феномени, які до них за визначенням не належать, чи екфразисам у «вузькому сенсі» та «класичним» екфразисам протиставляють «широкі» та «неканонічні» екфразиси, вважаємо неправомірною.

Інша ефектна гра зосереджена довкола жанрової специфіки. Це другий виклик екфразису. Екфразис як здатність письменника до мистецтва переконування («art of persuasion»), є *технікою* (Р. Вебб [34]), *типом тексту* (Н. Брагінська [2]), *описом за схемою* (М. Сміт [32]) і лише в одиничних випадках може бути жанром. Одразу зазначу, що ці одиничні випадки стосуються поезії. Деякі вірші Т. Готьє, М. Волошина, Л. Костенко, Д. Павличка, А. Загаєвського, Ч. Мілоша, В. Шимборської та ін. авторів можна виокремити в жанр екфразису, оскільки екзистенційний простір ліричного героя, його ремінісценції повністю пов'язані з конкретним твором /автором. Поширене сьогодні колекціонування віршів, інспірованих мистецтвом (до однієї такої збірки у 2007 Хазель Френкель додав зображення і постскрипtum «Живописні вірші: обсяг екфрастичної поезії та теоретичні рефлексії» [16]), написання віршів-екфразисів – все та ж ознака популярності явища. Водночас проза, попри оперування технікою екфразису, не дає зразків жанру. Питання жанровості відкрите й стосовно «Картин» Філострата Старшого, й екфразисів Леоніда Тарентського і Лукіана, за якими Боттічеллі відтворював полотна Апеллеса.

Екфразис є одним із варіантів метамови мистецтва слова. Це упізнаваний гіперзнак у поезії, прозі, епістоляріях, у дорожніх та щоденникових нотатках завдяки його відсиланню до візуальних мистецтв, творів / авторів. Він присутній у художніх текстах про митців і про мистецтво, в мистецтвознавчих розвідках як одиниця аналізу, в нарисах, есе. В якості такого елемента твору його трактує Мак Сміт у дисертації «Зображення в саквояжі: екфрастична традиція в реалістичному романі» («Figures in the Carpet: the Ekphrastic Tradition in the Realistic Novel»), написаній у Х'юстоні 1981 р. й опублікованій 1995 р. під назвою «Літературний реалізм і екфрастична традиція». У зіставленні екфразису та наративної традиції (розділ «*Ut pictura poesis; Ut fabula veritas*»), а також екфрастичного символізму (розділ «Екфрастичний символізм») і реалістичного опису («Екфразис та реалізм») він показав доречність застосування поняття «*схема екфразису*». Така схема застосовується при змалюванні героя-маріонетки в «Дон Кіхоті», при візуалізації словесної гри персонажів у «Еммі» Дж. Остін завдяки рисунку Е. Гарріет або ж толстовського опису, здійсненого через олійний портрет героїні («портрет леді» в «Анні Кареніній»), власне й при репрезентації орфічного театру в паракінематичній реальності Т. Пінчонса [32]. Схема, за якою прозаїк апелює до пластичних мистецтв – не що інше як сильний імпульс до створення образу персонажа чи до формування сюжету. Ця практика має велику традицію в літературі: від Гофмана, Гейне, Готьє, Теккерея, Гоголя, По, Уайльда, Буніна – до Геннадія Гора, Грегорі Нормінтона, Донни Тартт. Що ж, палімпсест, інтертекст завжди приваблює, зокрема й у інтермодальних варіантах.

Кіндра Джоунс у студії, присвяченій інтерполяції екфразиса в драматургію (2008) формулює думку, що «сучасні дослідники мусять все-таки домовитись про всебічне визначення терміну та його послідовне функціонування» [23]. Базове питання її розвідки, на яке вона шукає відповідь, – чи обмежений екфразис прямим описом художнього об'єкта, чи в ньому закладено більше рівнів? Дослідниці імпонує використання терміну в поглибленій якості й вона вводить термін «надзвичайний екфразис (*extreme*

ekphrasis)». Причому оперує ним, усвідомлюючи всю його умовність, у праці «Ефект екфразису: аналіз «Чорних картин» Гойї у межах спектаклю Антоніо Буєро Вальєхо «Сон розуму» [23]. Слід віддати належне Джоунс: вона частіше вживає не термін «екфразис» з його визначеною семантикою, а *«ефект екфразису»*. Оскільки термін «ефект екфразису» має ширшу сферу застосування, аніж «екфразис», то його перспективи можуть бути оптимістичними. Тим паче, твори живопису, скульптури відіграють активну роль у кіномовленні. Л. Бунюель, А. Тарковський, Л. Маєвський, П. Грінуей, Л. фон Трієр зверталися до полотен Леонардо, Брейгеля, Рембрандта, Мілле; завдяки усталеності візуальних символів одна й та ж ідея присутня в «цитованні» А. Тарковським Брейгелевих «Мисливців на снігу» в «Солярісі» (1972) та Л. фон Трієром у «Меланхолії» (2011).

Третій виклик екфразису – роман про художників та мистецтво (Künstlerroman), також відкриває немалі перспективи на полі інтермедіальності. Адже це чи не найбільш вдячна тема для дослідників, зацікавлених феноменом міжвидових інтеракцій: майстер слова цілеспрямовано реконструює коди пластичних мистецтв. Поступи на цьому шляху засвідчили дисертації Ніни Бочкарьової [1], Сабріни Вейнджер [35]. Інтердисциплінарне дослідження останньої, «Політика і поетика екфразису у французьких романах про мистецтво XIX ст.», стосується цілісної мистецької ситуації епохи. Скориставшись матеріалом з історії образотворчого мистецтва, Вейнджер зупинилася на головних способах репрезентації теми художника: екфразисі, гіпотипозисі, синестезії. Їх проаналізувала у романах О. Бальзака, Е. й Ж. Гонкурів, Е. Золя. Окрім того, вона приділила увагу й притаманним романтизму та неоромантизму аспектам містичної загадковості, пов'язаним із картинами, дослідила специфіку палімпсестів та анаморфоз, що мають витоком «міметичний імпульс (mimetic impulse)» та синестезію, відстежила й суспільно-політичну заангажованість окремих екфразисів [35]. Подібний підхід спостерігаємо і в монографії Анети Гродецької «Вірші про картини. Студія з питань екфрази», де на особливу увагу заслуговують два розділи: один

стосується екфрастичної поезії XIX ст., другий – екфразису в XX ст., коли стали популярними відсилання поетів до класичного малярства, творів Вермеєра, Дега, Ван Гога та інших митців [18]. Так, приділяючи увагу співмірностям словесного художнього тексту та його візуальним аналогам, застосовуючи коректні термінопоняття, науковці формують окреме літературознавче поле досліджень вербально-іконічних інтеракцій.

Адже через екфразис / екфрастичний імпульс певний візуальний твір-прототекст (обраний літератором абсолютно не випадково) здатен моделювати літературний твір. Надаючи йому додаткового іконічного забарвлення, цей прототекст зі сфери візуальних мистецтв може структурувати й інші вербальні фрагменти, змінювати стиль. Надто якщо транспонуватиме у слово коди пластичних мистецтв: композицію, колірні та лінійні співвідношення, об'єми, світлотіні, фактурність тощо. Часто такий вербально-іконічний синкретизм реалізується внаслідок поєднання техніки екфразису з технікою гіпотипозису. Причому таке співіснування двох різних форм дескриптивності не виключає їхньої диференціації. А оскільки візуальний прототекст, відтак симбіоз екфразису з гіпотипозисом, має чималу сугестивну дію і здатен концентрувати величезний комплекс різномодальної інформації, то прийомом успішно користуються поети і прозаїки. Приклад кореспондування екфразису й гіпотипозису – паризькі вірші М. Волошина та його цикл «Руанський собор» (1907), який він писав, наслідуючи Клода Моне і його серії «Руанський собор» (1892–1895). Цикл став не екфразисом чи парафразою Моне, а унікальним езотерико-автобіографічним текстом, зразком інтерференції живописного імпресіонізму та поетичного символізму [5]. Варто відзначити, що явище є більше поширеним у прозі, надто у великих жанрах *Künstlerromanen*, де екфразис як гіперзнак часто чергується з гіпотипозисом, діатипозисом у межах усталених з античності дескриптивних норм.

Важливим для літературознавства є й виклик класифікаційний. Функціональні рамки екфразису також потребують визначення. То він може виконувати роль творчого імпульсу для написання літературного твору, то

відіграти коротку епізодичну роль в сюжеті, може й фундаментально вплинути на стиль усього твору (наприклад, «Щиглик» Д. Тартт); іноді це може бути квазіекфразис – тобто імітація, опис твору, якого ніколи не було.

В одному з можливих варіантів класифікації пропонуємо розрізняти три різновиди екфразисів: а) літературні твори, зміст яких постає на основі повного опису візуального об'єкта – тут екфразис замінює зображення; б) розгорнута словесна інтерпретація живопису, графіки чи скульптури як компонент твору більшого обсягу; в) короткі, вкраплені в структуру твору асоціативні екфразиси-експромти, екфразиси-узагальнення або екфразиси-ремінісценції на тему пластичних мистецтв [6]. У літературі поширений і нульовий екфразис, коли письменник лише називає твір або митця, вказує на кореляцію вербального тексту з мистецьким твором. Часто це вказівка на відомий історико-культурний символ, актуалізація смислів візуального артефакту. Словесна зображальність як така відсутня, але саме вкраплення важливе: автор пропонує вийти на інші культурні поля, скористатися певним асоціативним кодом.

Отже, далеко не нова проблема еквівалентності в літературознавчій термінології набирає нового сенсу в сучасних реаліях. Актуальним є синтетичний погляд на інтегральні явища, активізуються інтердисциплінарні підходи. Водночас кросгалузові дослідження залучають у поле зору не лише феномени гетероморфного рівня, а й гомоморфного, відтак літературознавці змушені проводити розмежування між інтертекстуальністю (взаємодією вербальних текстів) та інтермедіальністю (кореляцією різнорідних кодів художньої культури), між дескриптивністю як суто літературним прийомом і дескриптивністю, інспірованою іншими мистецтвами. Виважений диференційований підхід у науковому трактуванні складних форм, що виникли внаслідок міжвидової дифузії, яка сьогодні набирає обертів, є особливо важливим для вітчизняного літературознавства. Адже давно чекає на дослідників мало досліджений у контексті *correspondance des arts*, але надзвичайно потужний в українській літературі пласт феномену евіденційності,

результативні форми перекодування мистецьких мов у літературу. В такому ракурсі виклики екфразису, сподіваємося, лише стимулюватимуть інтермедіальні студії над зв'язками слова й зображення, а коректне трактування екфрастичних феноменів сприятиме формуванню необхідного в українському літературознавстві термінологічного тезаурусу.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Бочкарева Н.* Роман о художнике как «Роман творения», генезис и поэтика: На материале литератур Западной Европы и США конца XVIII - XIX вв. – дисс... доктора филологических наук. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/roman-o-khudozhnike-kak-roman-tvoreniiya-genezis-i-poetika-na-materiale-literatur-zapadnoi-ev#ixzz28E8hIaeJ>
2. *Брагинская Н.* Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) //Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. – М.: Наука, 1977. – С. 259-282.
3. *Геллер Л.* Воскрешение понятия или Слово об экфрасисе // *Экфрасис* в русской литературе: Сборник трудов Лозаннского симпозиума. М.: МИК, 2002. – С. 5-19.
4. *Генералюк Л.* Екфразис у Т. Шевченка і Т. Готье (до проблеми взаємодії мистецтв у творчості Шевченка) // *Слово і Час*. – 2008. – № 3. – С. 45-55.
5. *Генералюк Л.* Город и храм в поэзии Максимилиана Волошина: экфрасис или архитектурный пейзаж-гипотипозис? // *Мова і культура*. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. – Вип. 13. – Т. II (138). – С. 299-305.
6. *Генералюк Л.* Термінопоняття на позначення результатів інтеракцій між літературою та візуальними мистецтвами: екфразис та гіпотипозис // *Українська наукова термінологія: зб. матеріалів наук.-практ. конф. «Українська наукова термінологія. Суспільні та гуманітарні науки»*. – К.: Наук. думка, 2010. – № 3. – С. 53-68.

7. *Зенкин С.* Новые фигуры. Заметки о теории. 3 // *Новое литературное обозрение*. – 2002. – № 57 (5). – С. 343-351.
8. *Морозова Н.* Экфразис в русской прозе / Под ред. Н.Е. Меднис. – Новосибирск: НГУЭУ, 2008. – 212 с.
9. *Рубинс М.* Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. – СПб.: Академический проект, 2003. – 354 с.
10. *Уртминцева М.* Экфрасис: научная проблема и методика ее исследования // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского: Литературоведение. Межкультурная коммуникация. – 2010. – № 4 (2). – С. 975-977.
11. *Хетени Ж.* Идея в образах, абстрактное в визуальном. Фигуры-образы Исаака Бабеля // *Russian Literature*. – 1999. – Vol. XLV. – № 1. – P. 75-85.
12. *Balcerzan E.* Poezja jako semiotyka sztuki // *Balcerzan E.* Kręgi wtajemniczenia. – Kraków: Wyd-wo Literackie, 1982. – 455 s.
13. *Banea A.M.* Ekphrasis – a Special Type of Intertextuality in the British Novel. – Cluj-Napoca, 2012. – Режим доступа: http://doctorat.ubbcluj.ro/sustinerea_publica/rezumat/2012/filologie/banea_paraschivescu_alina_marcela_en.pdf
14. *Carrier D.* Principles of Art History Writing. – University Park: Pennsylvania State University Press, 1997.
15. *Dziadek A.* Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej. – Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2004. – 246 s. – (Historia Literatury Polskiej).
16. *Frankel H.* Painting Poems: a Volume of Ekphrastic Poetry and a Theoretical Reflection. – Режим доступа: <http://hdl.handle.net/10539/2017>
17. *Goldhill S.* Cambridge. Review: Ruth Webb, Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice. Farnham, England/Burlington, VT: Ashgate, 2009. – Режим доступа: <http://bmcr.brynmawr.edu/2009/2009-10-03.html>

18. *Grodecka A.* Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy. – Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM. – 2009. – 320 s.
19. *Heffernan J.A.W.* Ekphrasis and Representation // *New Literary History*. – 1991. – Vol. 22. – № 2. – P. 297–316.
20. *Heffernan J.A.W.* The Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbury. – Chicago and London: University of Chicago Press, 1993. – 249 +p.
21. *Heffernan J.A.W.* The Re-Creation of Landscape: A Study of Wordsworth, Coleridge, Constable, and Turner. – Dartmouth: College by University Press of New England, 1985. – 256 p.
22. *Hollander J.* The Poetics of Ekphrasis // *Word and Image*. – 1988. – Vol. 4. – P. 209-219.
23. *Jones K.* The ekphrasis effect: an Analysis of Goya's "Black Paintings" within Antonio Buero Vallejo's play the "Sleep of Reason" // *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*. – № 19. – 2008. – Режим доступа: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2742430>
24. *Krieger M.* Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign / Emblems by Joan Krieger. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992. – 292 p.
25. *Lamothe A.* Color My Words: Ekphrasis in Turn-of-the-century Spanish American Narrative. – Режим доступа: <http://tell.fl.purdue.edu/RLA-Archive/1994/Spanish-html/Lamothe,Alison.htm>
26. *Mitchell W.J.T.* Ekphrasis and the Other // *Mitchell W.J.T. Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. – Chicago; London. – 1994. – P. 152-156.
27. *Popowski R.* Starożytny przewodnik po neapolitańskiej pinakotece // *Filostrat Starszy. Obrazy / Przeł. i oprac. Remigiusz Popowski*. – Warszawa: Prószyński i S-ka, 2004. – s. 13-87.
28. *Schulte Raphael J.* Re-imaging the «Beautiful History»: Frank O'Hara and Larry Rivers. – Режим доступа: http://english.fju.edu.tw/lctd/genre/ekphrasis/paper_O'Hara.html

29. *Scott Grant F.* The Rhetoric of Dilation. Ekphrasis and Ideology // *Word and Image*. – 1991. – Vol. 7. – № 4.
30. *Scott Grant F.* Shelley, Medusa, and the Perils of Ekphrasis // *The Romantic Imagination: Literature and Art in England and Germany* / Ed. Frederick Burwick and Jurgen Klein. – Studies in comparative literature: 6. – Amsterdam/Atlanta, GA: Rodopi, 1996. – P. 315- 332.
31. *Sikorski C.* O poezji, obrazie i ekfrazie. – Szczecin, 2011. – Режим пошуку: <http://lyzkamleka.eu/pliki/sikorski.pdf>
32. *Smith M.* Literary Realism and Ekphrastic Tradition. – University Park: Pennsylvania State University Press, 1995. – 269 p.
33. *Wagner P.* Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s) // *Icons – Texts – Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality* / Ed. by Peter Wagner. – Berlin; New York: De Gruyter & Co, 1996.
34. *Webb R.* Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice. – Farnham, England / Burlington, VT: Ashgate, 2009. – 238 p.
35. *Wengier S.E.* The Politics and Poetics of Ekphrasis in Nineteenth-Century French Art Novels // [Open Access Dissertations]. – University of Miami, 2010. – 383 p. – Режим доступу: http://scholarlyrepository.miami.edu/oa_dissertations/383

АНАМОРФОЗА Й ЕКФРАСИС У МЕТАФІЗИЧНІЙ ПОЕЗІЇ XVII-XX СТ.

У статті досліджується функціонування у метафізичній поезії анаморфози й екфразису – двох творчих практик пов'язаних з малярством. Перша з них постала з живопису, а друга є інструментом відтворення візуальних вражень у слові. Матеріалом для аналізу слугують твори іспанських, британських, українських та російських авторів XVII-XX ст.

Ключові слова: анаморфоза, екфразис, метафізична поезія.

The article investigates the functions of anamorphose and ekphrasis in metaphysical poetry. Both practices are connected with fine art. The first one comes directly from painting and the other one is an instrument of verbalization of visual impressions. The material for analysis is taken from the works of Spanish, English, Ukrainian and Russian authors of the 17th -20th centuries.

Key words: anamorphose, ekphrasis, metaphysical poetry.

Метафізична поезія, народжена епохою Бароко, має помітний відбиток естетики доби, однією з головних рис якої був наголос на візуальності. Тогочасна література динамічно і плідно взаємодіяла з пластичними мистецтвами, в ній активно використовувалися візуальні метафори та різноманітні практики, пов'язані з малярством. Окуляроцентричність, наочність як провідний принцип барокової естетики постійно наголошується дослідниками.

Пропонована розвідка, яка складається з двох частин, має на меті продемонструвати, як у європейській метафізичній поезії XVII ст. і пізніших часів застосовувалися дві творчі техніки, одна з яких постала з живопису, а інша є інструментом відтворення чуттєвих, передовсім – візуальних вражень у слові. Йдеться про відомі з античності анаморфозу й екфразис, які розквітли у бароковій культурі і згодом продовжували розвиватися. У метафізичній поезії обидві техніки активно застосовувалися у розробці теми Смерті і Часу, яку справедливо вважають стрижневою темою барокової культури в цілому. Анаморфоза є засадничим принципом, стратегією зображення взаємин Життя і

Смерті, що їх метафізична поезія розуміє як дві сторони того самого процесу. Екфразис у творах, пов'язаних з темою Краси, виступає засобом міжтематичної взаємодії. Він трактується, головню, як «опис видимого» (Клаудіо Гільєн) [33, с. 125] і входить до низки прийомів, що допомагають унаочнити ілюзорність, вмирущість фізичної вроди, концентруючи увагу читача на одному з ключових положень філософії Бароко – швидкоплинності матеріального існування –, яке збереглося і розвинулося у метафізичній поезії пізніших часів. У такий спосіб екфразис підтримує анаморфічне бачення життя і смерті як сторін єдиного процесу.

Використання однакових технік митцями різних епох в опрацюванні спільної теми, демонструє формальну і концептуальну злютованість метафізичної поезії, дозволяє осмислити її як цілісний, динамічний художній феномен, закорінений у певній традиції, але здатний до оригінальних новацій.

І. Анаморфоза – стратегія зображення взаємин життя і смерті у метафізичній поезії.

«Анаморфоза» – мистецтвознавчий термін, пов'язаний з поняттям перспективи, який з давньогрецької можна перекласти лише приблизно: «додана форма», «перетворення». Міхаїл Япольський у праці «Демон і лабіринт. Діаграми, деформації, мімесіс» (1996) перекладає цей термін виразом «назад до форми», виводячи його з давньогрецьк. «ана» (назад) та «morphē» (форма) [16, с. 223].

Піонер мистецтвознавчої компаративістики Юргіс Балтрушайтіс–мол. (J. Baltrušaitis 1903–1988), один з провідних дослідників анаморфози в малярстві та графіці, зазначає у своїй монографії «Анаморфоза або цікаві перспективи» (1955), що теоретично і практично цим феноменом цікавилися чимало митців античності й Відродження (Вітрувій, Леонардо да Вінчі, П'єтро делла Франческа та ін.), проте термін набув поширення лише у мистецтві XVII ст. [21, с. 4].

Софі Кьярі у статті «Міські анаморфози у “Мірі за міру”» (2013), спираючись на висновки Л. Мессі, уточнює, що техніка анаморфози була

окреслена як «зворотна перспектива» в опублікованому 1584 р. трактаті П. Ломаццо, але термін «анаморфоза» вперше зафіксований у трактаті Г. Шотта, який вийшов друком 1657 р. [27]. З цим нині погоджується більшість дослідників, хоча Дж. Е. Бойл у книзі «Анаморфоза у літературі початку Нового часу: посередництво й афект» (2010) датує цей термін XV ст. [23].

У другій половині XX ст. оптична анаморфоза зацікавлює широкі кола науковців. До мистецтвознавців у дослідженнях цього феномену долучаються культурологи та психоаналітики, які трактують сутність і творче завдання анаморфози майже суголосно. Приміром, Жак Лакан у лекціях 1959–1960 рр. визначає анаморфозу як «конструкцію, створену таким чином, що внаслідок оптичного зміщення певна форма, спочатку не доступна для сприйняття як така, складається в образ, який легко відчитати». [7, с. 176]. Жан Луї Феррьє у праці «Пригоди зору. Коротка історія малярства у 30 картинах, від Ренесансу до сьогодення» (1996) окреслює сутність і творче завдання анаморфози так: «<...> Абсурдна перспектива <...> така, яку неможливо впізнати, й можна відчитати лише з суворо визначеної точки. За допомогою анаморфози досягають того, щоби бути прихованим і виявленим водночас. <...> В той час, як Евклідова перспектива показує людину на людському театрі, анаморфоза дає змогу побачити зворотний бік» [рос. пер.: 10, с. 86]. Або ж, за визначенням Д. Коллінза (1992): «Анаморфоза – це техніка, яка дозволяє тому, що перебуває поза полем нашого зору, потрапити нам на очі й у свідомість» [28].

У цей же період розуміння і сфера використання терміну «анаморфоза» в гуманітаристиці еволюціонує у бік суттєвого розширення. Мистецтвознавці, культурологи і дослідники літератури починають вкладати у цей термін власні значення. Йдеться вже не лише про «оптичну» анаморфозу, а й про анаморфозу «сміслову», «культурну» чи навіть «міську» [див., зокрема: 2, 21, 24; 26; 27; 29].

Особливо пильною увагою науковців користується зв'язок анаморфози зі стилістичними особливостями барокового письменства, про що свідчать праці Дж. Е. Бойл, К. Будора, Е. Гілмена, М. Кальє-Грубер, Д. Р. Кастільо, С. Кьярі,

Л. Лопес-Гріхери, С. Ніколаса, А. Чегледі, А. Ріль та багатьох інших літературознавців, присвячені аналізу конкретних прикладів її функціонування в усіх родах тогочасної європейської літератури [23; 24; 25; 26; 27; 29; 32; 37; 42; 47].

Популярність цього напрямку досліджень можна пояснити спостереженнями Ж. Лакана [7, с. 178] і М. Ямпольського [16, с. 224], які вказують на імпліцитний зв'язок анаморфози зі словом, наголошуючи на тому, що через «розрив» з природним режимом зорового сприйняття цей візуальний феномен конче потребує словесного тлумачення.

Акцентований Лаканом «гострий інтерес» барокових митців до цієї «вправи» [7, с. 176] впливає з особливостей світогляду доби, які іспанський історик філософії Хорхе Аяла формулює так: «<...> бароковій людині реальність завжди являється серед віддзеркалень, рефракцій та оптичних ілюзій. <...> Реальність ніколи не можна побачити фронтально, лиш у перспективі. <...> істина відкривається тільки за допомогою певного трюка» [20, с. 126–127].

Одним з таких «трюків», власне, й була анаморфоза, дивовижні властивості якої підтримували барокову переконаність в ілюзорності видимого світу, затверджуючи двоїсте ставлення до людського зору, який, завдяки своїм особливостям, міг як «зашифрувати» видиму реальність, так і «дешифрувати» її. Цей оптичний феномен, на думку М. Ямпольського, є тим, що «наочно розвінчує уявлення про природність процесу зору. Вона сповіщає нам, що сам зір, коли його <...> розкласти на фази, включає у себе стадію монструозної деформації» [16, с. 224].

Характерно, що найвідомішим прикладом анаморфози у європейському малярстві вважається картина Ганса Гольбейна-мол. «Посли» (1533), пов'язана з ідеєю смерті, і – ширше – з поняттям «*omnia vanitas*» [21, с. 1], що дозволяє говорити про оприявлення в цьому творі стрижневої ідеї доби Бароко за допомогою одного з її ключових художніх інструментів.

Полотно Гольбейна має зашифроване символічне значення, яке відображає відомий латинський вислів й водночас – девіз замовника твору, Жана де Дентвіля: «Memento mori». На передньому плані картини розташовано приховану емблему смерті – зображення людського черепа, подане у викривленій перспективі, аби його можна було розгледіти лише під певним кутом зору і на точно визначеній відстані від картини [див.: 10, с. 78–90].

Проте емблемою смерті і марноти марнот є ціла картина, адже череп на ній є частиною композиції, яку Д. Чижевський окреслює як «тематичну рамку» *memento mori* у бароковій емблематиці: череп в оточенні «зображень предметів, що вказують на заняття, які дають людині задоволення» [12, с. 417]. Тут – це не лише розкішні тканини, хутро, дорогі прикраси, зброя, що вказують на тілесні насолоди, але, насамперед, речі, пов'язані з інтелектуальною діяльністю, з процесом творчості й пізнання навколишнього світу: книжки, музичні та наукові інструменти тощо.

Витончений символізм «Послів», таким чином, зосереджує увагу глядача не на високому соціальному положенні й важливій місії людей, зображених на полотні, а на смертності людських розкошів, задумів та прагнень, своєрідно ілюструючи відомий уступ з Біблії: «Наймарніша марнота, сказав Проповідник, наймарніша марнота, марнота усе! Яка користь людині в усім її труді, який робить вона під сонцем?» (Екл., 1: 1–3), що він, своєю чергою, відлунює у цілій низці творів європейської літератури XVII ст., де різноманітні прояви життя інтерпретуються як вісники чи послы смерті.

Якщо у мистецтвознавстві розглядають оптичну анаморфозу, то у проєкції на літературознавчі студії і конкретно – на дослідження стилістики, доречно говорити про «семантичну анаморфозу» (термін А. Чегледі) як про техніку, котра в особливий спосіб «організує й збільшує семантичні структури тексту» [29, с. 70].

Результатом використання такої техніки є семантична гра, скерована загалом на розширення семантичного поля твору або, конкретніше, на виявлення певних прихованих сенсів за умови прийняття певної точки зору.

Відтак, щоб досягнути цю нову семантичну перспективу, «потрібне *перечитування*, яке нагадує наближення збоку до полотна Гольбейна, що дозволяє виправити деформації й побачити прихований образ» [29, с. 75].

Таке «дешифрування» цілком відповідає концепції співпраці з добре підготовленим читачем, характерній для категорії літературних творів, знаних як «поезія для освічених людей / *géneros poéticos de filiación culta*» (М. П. Паломо), до яких належить, зокрема, метафізична поезія в усьому розмаїтті своїх жанрів і форм [43, с. 49].

Поети XVII ст. визнавали спорідненість візуального і словесного гумору, та були певні, що й аудиторія, вихована у традиціях окуляроцентричної культури, вітатиме подібні творчі практики. На цьому наголошував уже Ернест Гілмен, автор першого системного дослідження малярських практик у британській метафізичній поезії [32, с. 1]. І можна погодитися із зауваженням К. Будора, який називає анаморфозу в літературі стратегією, яка, в дусі естетики доби, «водночас відповідала вимогам складності й очікуванню несподіваних ефектів з боку публіки» [24, с. 70].

Переконаність митців і філософів Бароко в тому, що смерть «вбудовано» в людське життя, розуміння цих «реалій особливого ґатунку» як двох сторін одного процесу, можливість за допомогою певних методик повсякчас бачити одну під маскою іншої, робить анаморфозу засадничим для поетів-метафізиків принципом зображення взаємодії життя і смерті.

В метафізичній поезії XVII ст. стратегія анаморфози вибудовується тоді, коли автори, озброєні принципом «шляхетного розчарування» (*noble desengaño*), запровадженням Франсіско де Кеведо, демонструють приховану присутність смерті в усіх проявах людського життя, використовуючи для цього різноманітні творчі техніки. Відтак, тут, як і в мистецтвознавстві, набуває особливої ваги спостереження Ж. Лакана про анаморфозу як інструмент усвідомлення і руйнування ілюзій, тобто як про оригінальний мистецький засіб виявляти приховану оманою дійсну сутність речей: «<...> йдеться про те, щоби в аналогічний, анаморфічний спосіб нагадати глядачеві, що те, чого ми

шукаємо в ілюзії, є чимось таким, у чому ілюзія в певному сенсі виходить поза власні межі, руйнує себе <...>» [7, с. 178; 183].

Анаморфічний за своєю природою навіть сам ключовий інструмент метафізичної поезії, метафізичний концепт, адже ця специфічна метафора, насамперед, виявляє «*concors discordia*», наближеність і подібність реалій, які на перший погляд видаються максимально віддаленими, протилежними. Зливаючись у метафізичному концепті, вони трансформуються у нове, неподільне ціле, що відкриває прихований шар реальності, виводить на новий семантичний рівень. Парадоксальні збіги, взаємозалежність, взаємоцінність таких реалій, відкриті й унаочнені за допомогою метафізичних концептів, ілюструють, по-перше, барокову переконаність у тому, що «пізнання є процесом *розшифрування* дійсності» [20, с. 162. – Курсив мій Т. Р.], а по-друге, суголосять глибинному сподіванню митців XVII ст., що за розпачливою хаотичністю світоустрою «ховається гармонія, складена з дисонансів, яку необхідно оприявнити» [20, с. 99].

Серед барокових авторів найпоказовіша в цьому сенсі творчість Ф. де Кеведо, де своєрідно оприявнюється висловлене М. Ямпольским проникливе розуміння технічної близькості анаморфози і маски [16, с. 207–253]. Осмислюючи життя як замасковану смерть, точніше – як процес щосекундного вмирання, Кеведо послідовно застосовує принцип анаморфози, скасовуючи «“нормальний” режим споглядання» [16, с. 224] задля виявлення істинної сутності.

У «Сновидінні про Смерть» (1622), одному з його найвідоміших прозових памфлетів Кеведо, опис персоніфікованої Смерті вимагає від читача уважного споглядання (перечитування), яке засвідчує анаморфічний характер цього образу: «...Тут увійшла якась істота, ніби жінка <...> З одного боку – дівчина, з іншого – стара. Йшла вона то поволі, то швидко. Здавалося, ніби вона ще далеко, а була вже поруч. І коли подумав я, що вона лише входить, вже стояла у мене в головах <...> Я не злякався, але здивувався, ба навіть потішився, адже як придивитися, то не була вона позбавлена чару» [46, с. 7; 6, с. 346–347].

У метафізичній поезії іспанського автора функціонує ціла низка образів «живої смерті», які є варіантами того ж самого оксиморона: «*muerte viva, a vivir muere, vivir muerto, vivir muriendo*» (жива смерть; вмирає за життя; жити мертвим; жити, вмираючи) тощо. Кожен з цих прикладів є коротким метафізичним концептом, базованим на протиріччі минушого–сталого, де дві протилежні реалії (життя і смерть) демонструють ідентичність, злиття, взаємовплив, взаємодію, яку осмислено як факт (*muerte viva* / жива смерть), але частіше – як процес (*a vivir muere, vivir muerto, vivir muriendo*), що підкреслює постійну різноаспектну присутність смерті у житті.

Цікаві приклади анаморфічного осмислення взаємин життя і смерті пропонує англійська метафізична поезія XVII ст. Зокрема, на ідентичність життя і смерті у поезії Дж. Герберта «*Mortification*» [39, с. 130–131] натякає вже сама назва твору.

Перше, найочевидніше, значення англійського слова «*mortification*» (умертвіння плоті) в цьому випадку формує зовнішню тему твору, або, в термінах мистецтвознавства, забезпечує фронтальне прочитання. Натомість друге значення цього слова, «покора» (тобто покора Божій волі), стає зрозумілим лише у фіналі, при зміні перспективи, поступово розкриваючись як стрижнева ідея поезії, текст якої вибудовує розгорнутий метафізичний концепт, де низка буденних дій (сон, розваги тощо), а також предмети, асоційовані з певними діями й станами (ліжко, пелюшки, домівка), трактуються як прикмети поступового вмирання, але сама смерть – як перехід до вічного життя.

Додатковим прикладом семантичної анаморфози-маски у фінальних рядках твору Герберта є дієслово «вмирати» (*to die*), використане тут як аналог власного антоніма, дієслова «жити», яке не називається безпосередньо, але обумовлюється змістом цілої поезії:

Yet Lord, instruct us so to die,
That all these dyings may be life in death.
[39, с. 131]

Але Господь вчить нас помирати так,
Щоб усі ці вмирання стали би життям
у смерті.

Натомість Дж. Вілмот, граф Рочестер у творі «Про Ніщо» [39, с. 295–296] зводить життя і смерть до двох сторін одного процесу за допомогою одного з найоригінальніших у бароковій поезії образів часу. Англійський автор персоніфікує час як «перебіжчика» між буттям та небуттям, натякаючи в такий спосіб не лише на динамічну природу часу як ключа до анаморфози життя-смерті, але й на непрості політичні реалії своєї доби. В оригінальному тексті твору анаморфічний акцент виразніший, ніж у перекладах, адже поет називає Час «зрадником, перевертнем», англ. «turncoat», букв. «тим, хто перевертає / міняє плащ», й тим підкреслює, що відбуваються лише незначні зовнішні метаморфози, які не змінюють прихованої сутності явища.

Анаморфічне осмислення взаємин життя і смерті у митців наступних епох набуває нових акцентів та відтінків, але в цілому стає більш динамічним. Авторів XIX–XX ст. уже не бентежить сам факт ідентичності життя і смерті, їх цікавить механізм перетікання однієї в іншу. Творча увага митців наразі прикута до особливостей цих нескінченних змін, фіксуючи найдрібніші деталі, намагаючись збагнути закони перебігу цього процесу, напрямок його руху та фактори, що контролюють його.

Це можна побачити, приміром, у творчості британського автора XIX ст. Дж. М. Хопкінса, зокрема, у сонеті «Море і жайвір / The Sea and the Skylark» [35, с. 131]. Показовими в цьому сенсі є заключні рядки твору, де образи життя і смерті з фізіологічною наочністю перетікають один в одного, акцентуючи разом сталість духовного і вмирущість матеріального елементів людської природи:

Our make and making break, are	Наш рід і витвори наші псуються,
breaking, down	занепадають, аж до
To man's last dust, drain fast towards	Останнього праху людського, що
man's first slime. [35, с. 131]	швидко перетворюється
	на перший слиз...

Подібним чином, через динамічні образи, що відбивають невпинне «перетікання» живого в неживе, візуалізують анаморфічність взаємин життя і смерті представники англійського «Апокаліптичного руху» першої половини ХХ ст. Це стосується, зокрема, «Форм Правди / The Shapes of Truth» Г. Тріса [50, с. 50], де парадоксальні зображення Часу як «кістяного лона / horny womb of Time», що породжує «...людську історію чи надію / ...man's history or hope», чи «живої кістки / living bone» [50, с. 50], яка відчуває плин цівки піску, передають ідею злиття у часі існування та не-існування, їхню постійну взаємну трансформацію.

Щойно згаданий образ «кістяного лона Часу» з поезії Г. Тріса, можна вважати морфологічним оксимороном, позаяк він сполучає у собі антиномічні ідеї смерті і народження, минулого та майбутнього. Ключову роль у формуванні цієї єдності протилежностей відіграє багатозначний епітет «horny», що він у значенні «кістяний», «роговий», «зроблений з рогу», асоціюється з безрухом, смертю, потойбічним світом, відсилаючи до «зроблених з рогу» воріт царства мертвих «Одисей» Гомера. Водночас інше значення цього ж слова – «збуджений», «сексуально активний» поєднує його з ідеєю плодючості, руху і продовження життя.

Гостро відчуваючи динаміку взаємин життя–смерті митці ХХ ст. можуть, однак, змінювати їхню «спрямованість», що робить, наприклад, іспанський поет Х. Р. Хіменес. Ідея злиття життя і смерті є одним зі стрижнів його творчості, однак, він радикально «перечитує» Кеведо, обираючи іншу точку відліку: для нього не життя є синонімом смерті, а смерть стає лише моментом вічного плину буття. Одним з найкращих образів, покликаних це унаочнити, є образ зимового дерева, букв. «зимового стовбура» (*tronco de invierno*) [36, с. 368], у чийй ілюзорній смерті таїться «подвійно наповнений келих / la copa doble llena» – обіцянка нового, повнішого, життя.

Серед розмаїття інших прикладів можна назвати образ смерті-матері, який об'єднує у собі ідеї народження й скону, оновлення у вічному плині існування:

La muerte es una madre nuestra antigua,	Смерть – наша прадавня мати,
nuestra primera madre, que nos quiere	Наша перша мати, що нас любить
a través de las otras, siglo a siglo,	крізь інших, від віку до віку,
Y nunca, nunca nos olvida...	і ніколи, ніколи нас не забуває...
...madre que nos espera,	...мати, що чекає на нас, наче мати
como madre final, con un abrazo	остання, розкривши безмежні обійми,
inmensamente abierto,	що колись та й зімкнуться, миттєво і
que ha de cerrarse, un día,	міцно,
breve y duro,	на наших спинах, навіки.
en nuestra espalda, para siempre.	

[36, с. 315].

Й, нарешті, кульмінацією низки анаморфічних образів, у яких втілюється оптимістичне ототожнення Життя і Смерті, утвердження вічної присутності людини у плині існування, характерне для поезії Хіменеса, є образ Людини як «смерті смерті» з поезії «Як тебе боятися, смерте? / ¿Cómo, muerte, tenerte miedo?» [36, с. 298].

Молодші сучасники Хіменеса, Д. Алонсо та іспанські автори «першої повоєнної генерації», принаймні в окремих своїх збірках і творах, повертаються до песимістичної кеведівської формули «життя-як-помирання».

Так, поєднання життя і смерті у поетичному світі Д. Алонсо змальовується як анаморфоза в сенсі «життя-смерті», проте таке бачення не має тут тотально негативного характеру, як, приміром, у метафізичній поезії Кеведо. Воно характерне, зокрема, для збірки «Діти гніву / Hijos de la ira»

(1944). Життя постає синонімом смерті у «Безсонні / Insomnio» [19, с. 263], «De profundis» [19, с. 273] та інших поезіях цієї книги, де основною характеристикою життя-поступової смерті як процесу щосекундних мікрозмін є образ тління, розкладу (pudrir):

...yo me revuelvo y me incorpоро	...Я повертаюсь і входжу в цю
en este nicho en que hace 45 años que	нішу, де вже 45 років поспіль гнию...
me pudro... («Insomnio»)	(«Безсоння»)
[19, с. 263]	

Де в чому тут Алонсо йде далі Кеведо, але в окремих моментах наслідує барокового автора майже дослівно. У «Безсонні», приміром, діє ціла низка образів, які послідовно загострюють кеведівське анаморфічне визначення життя як «живої смерті», використовуючи образи, співвіднесені з ідеєю «неживого» як повноцінні замітники «живого»: «мерці / cadáveres» замість «людей», «гнити» замість «жити», тощо. Така образність з одного боку увиразнює динамічне розуміння життя і смерті як процесів, що протікають «повільно / lentamente», тому піддаються спостереженню: «мільярд мерців повільно розкладаються в світі / mil millones de cadáveres se pudren lentamente en el mundo» [19, с. 263], а з іншого, вона доповнює зорові асоціації ольфакторними, максимально посилюючи відчуття розпачу й відрази до того, що відбувається.

За допомогою такої образності Алонсо, здавалося б, доводить до крайньої межі задекларовану Кеведо необхідність розумного розчарування у житті, проте фінал поезії демонструє зміну перспективи, вихід на новий, позитивний, рівень осмислення взаємин смерті і життя в дусі Хіменеса: ліричний герой Алонсо просить Бога довести смертельний процес до абсолютного завершення («que se aniquilen hasta las últimas briznas de mi ser») [19, с. 273], аби у новій формі увійти в нескінченний колообіг буття.

Анаморфічне розуміння взаємин життя-смерті залишається для Д. Алонсо незмінним елементом світогляду, однак, на пізніх етапах творчості митець дедалі впевненіше віднаходить у цій взаємодії позитивні риси, акцентуючи вже не динаміку розпаду й хаосу, а динаміку змін, що ведуть до гармонії. Це нове розуміння засвідчує, зокрема, поезія Алонсо «Відкриття дива / Descubrimiento de la maravilla» [19, с. 278] з його пізньої збірки «Насолоди зору» (1981).

Іспанські митці, які вийшли на арену літератури після завершення Громадянської війни, (т. зв. «перша повоєнна генерація / primera generación de posguerra») оригінально розвивають і загострюють творчі знахідки барокових авторів, зокрема, Кеведо, враховують здобутки Хіменеса й Алонсо.

Усі поети «першої повоєнної генерації», так само як Хіменес і Алонсо, розглядають життя і смерть динамічно, як взаємопов'язані процеси, або ж сторони одного процесу, взаємодія яких має характер анаморфози. Це зумовлює оманливість життя, його мінливість, ілюзорність багатьох його проявів.

В цьому моменті деякі автори підхоплюють традиційні барокові метафори, загострюючи навіть провідне гасло тієї епохи, «життя – це сон / la vida es sueño» П. Кальдерона. На думку митця ХХ ст. Вісенте Гаоса, життя вже не просто сон, але «міцний сон / sueño fuerte» [44, с. 217]. Прикметник «міцний, сильний, потужний / fuerte» в іспанській мові зазвичай не використовується як характеристика сну, означаючи насамперед фізичну міць, силу впливу, витривалість. Образ життя як «міцного сну», запропонований В. Гаосом, створює враження сну, який міцно тримає людину, поневолює її, не дозволяючи їй повернутися до реальності. Цей акцент тривалості можна відчитати як алюзію на традиційне означення смерті як необорного «вічного сну», що натякає й на принципову тотожність життя («міцного сну») і смерті («вічного сну»).

Рафаель Монтесінос, своєю чергою, пропонує трохи змінену версію формули Кальдерона, підкреслюючи елемент динаміки й ілюзорності використанням багатозначності дієслова «soñar / снити, бачити уві сні; мріяти;

марити»: «ідемо в напрямку небуття, марячи/мріючи про життя / vamos, soñando vida, hacia el no ser derechos» [44, с. 262].

Погоджуючись з Кеведо щодо анаморфічного характеру поєднання життя і смерті, іспанські автори «першої повоєнної генерації» розглядають це поєднання, сказати б, у дзеркально оберненій проекції. В їхній творчості барокові ідеї впізнаваності смерті у щоденних реаліях, смертності як запоруки цінності життя дістають цікавий розвиток і загострення. Як і в поезіях їхніх сучасників, Х. Р. Хіменеса, М. Цветаєвої, О. Стефановича, поняття смерті набуває виразно процесуального характеру, пов'язуючись з ідеями зростання, розвитку та пізнання істинної сутності життя.

Процесуальне бачення смерті демонструє твір Хосе Луїс Ідальго «Завжди чекає / Espera siempre» [44, с. 227], що містить образ дерева-смерті, яке поступово зростає на шляху живих, затінюючи її, і зненацька заступає їм дорогу. Варто нагадати, що образ дерева в подібному контексті не є винятковою знахідкою іспанської метафізичної поезії ХХ ст. Англійські поети «нового Апокаліпсиса» використовували його як метафору часу, позаяк дерево, що рухається, залишаючись на тому ж місці (зростає), є об'єктом, який парадоксально сполучає конотації статичності і динаміки, завершення, відновлення і переродження.

Роль смерті у пізнанні сутності життя відображає «Симфонія Смерті / Sinfonía de la Muerte» [44, с. 284–285] Карлос Боусоньо, який пов'язує зі смертю майже всі «весняні» образи й метафори, що за традицією належать до життєствердних (квітучі дерева, ясний день, пташині співи, образи дітей та юнаків). Доводячи до абсурду кеведівську ідею «життя як помирання», Боусоньо наповнює добре знайомі найширшій аудиторії «затерті» метафори новим, протилежним змістом і досягає тим значного драматичного ефекту.

Подібно до Кеведо та англійських авторів-метафізиків доби Бароко, К. Боусоньо пов'язує смерть з різноманітними проявами життя і говорить про її «невимовні знаки / inefables signos» [44, с. 285], але тональність його твору виявляється не настільки песимістичною, як у поетів ХVII ст., хоча й не такою

беззастережно-оптимістичною, як у тематично близьких творах Хіменеса. На думку К. Боусоньо, смерть є не просто останнім акордом життя, який надає існуванню необхідної завершеності і вчить його цінувати, але виступає тим фактором, який спонукає щомиті уважніше вдивлятися в життя, адже: «Лише зі смерті народжується все, що бачимо ясно ... / Sólo de la muerte nace todo que claro vemos ...» [44, с. 285].

Про «сумне обличчя смерті, що проглядає в radoшах життя» йдеться й у сонеті Р. Монтесіноса «Поет просить свою дружину не думати про смерть / El poeta pide a su mujer que no piense en la muerte» [44, с. 262], де з'являється також образ смерті-сіяча, який парадоксальним чином пов'язує її з ідеями народження, зростання, розвитку, закріплюючи у творчості авторів «першої повоєнної генерації» розуміння цих специфічних реалій як сторін одного процесу. Справедливість такого прочитання підтверджує і фраза «de muerte y soledad vivimos / смертю і самотністю живемо» [44, с. 262] з першого терцету, яка в буквальному перекладі означає, що смерть і самотність є засобами для існування «нас», тобто людей загалом.

Разом з тим, образ «смертельного насіння», яке сіється попід муром, помережаним людськими іменами, можна вважати метафорою єдності початку та кінця всякого існування, метафізичним концептом, в основу якого покладено суперечливий процес взаємодії живого-неживого: смерть поступово знищує життя, як рослина у процесі свого зростання поступово руйнує кам'яний мур, що здається ідеально надійним. Концепт Монтесіноса набуває особливо драматичного звучання завдяки тому, що конотації життя (зародження, зростання, зміцнення) в цій метафорі співвіднесені зі смертю, яка, поступово розвиваючись у житті, знищує його.

Подібні асоціації характерні як для творчості «першої повоєнної генерації» іспанських поетів, так і для інших представників європейської метафізичної поезії XX ст.

Бачення життя як замаскованої смерті пропонує М. Цветаєва, у творчості якої анаморфічне осмислення їхньої взаємодії засновується на переконаності в

тому, що Людина, наділена співочим даром, постійно прагне вийти за межі матеріального буття. Ліричні герої-митці російської авторки сприймають існування «звичайних людей», обмежених лише матеріальними зацікавленнями, як симулякр життя, форму смерті. Матеріальний світ, точніше світ бездуховний, світ міщанського гурту, завжди осмислюється Цвєтаєвою як простір асоційований зі смертю: замкнений, обмежений, вирахуваний. Цей організований, розпланований простір означено загально як «світ вимірів» («мир мер»), до якого поет з власною «безмірністю» не здатен пристосуватися («Что же мне делать?..») [11, с. 221]. Таке бачення виразно окреслюється й у циклі «Поэт» [11, с. 219–221], де митець постає вигнанцем у світі, в якому панують матеріальні зацікавлення звичайних людей. Те, що для людського загалу є раєм життя, для Поета є пеклом і смертю.

Разом з тим у творчості М. Цвєтаєвої можна знайти поезії, де знак рівняння між смертю і життям ставиться, сказати б, безпосередньо й наголошується взаємооберненість цих двох реалій. До таких належить, приміром, цикл «Сивіла» [11, с. 189–191], у третій поезії якого «Сивіла – немовляті / Сивилла – младенцу» життя і смерть представлені як процеси поєднані і по суті своїй ідентичні:

Рождение – паденье в кровь,
И в прах,
И в час... <...>
То, что в мире смертью
Названо – паденье в твердь. <...>
То, что в мире – век
Смежение – рождение в свет. <...>
Не спать, а вспать
[11, с. 191].

Анаморфічний характер потрактування взаємодії цих реалій, які виступають масками одна одної, підкреслює у Цвєтаєвої не лише постійне авторське роз'яснення, покликане розшифрувати ілюзорність

загальнолюдських уявлень. Важить також і двозначність дієслова «падіння», яке в цьому контексті сигналізує, головню, про *перехід* й означає як рух вниз (власне падіння у першій частині поезії, де йдеться про фізичне народження дитини, яка змінює вищу, духовну форму існування на матеріальну), так і рух вгору (злет у другій частині твору, де йдеться про фізичну смерть як про звільнення від нижчого, матеріального й повернення до духовного буття).

Відтак, бачення життя як замаскованої смерті, очевидне у творчості Цветаєвої, у перспективі метафізичної поезії видається дуже близьким до позиції Кеведо, але на відміну від іспанського автора XVII ст., який був переконаний в універсальності цього твердження, вона вважає його актуальним передовсім для митців.

Натомість, у творах українця О. Стефановича, передовсім, у циклі «Кінецьсвітнє», характерне для західноєвропейської метафізичної поезії розуміння взаємин життя і смерті як анаморфози присутнє хіба імпліцитно. Життя у творах поета незмінно постає як процес очікування Страшного суду («юрми, Пречиста, // ждуть сурми Суду Страшного!») [9, с. 153] і його фіналу, загибелі, після якої, власне, й почнеться справжнє життя. Митець, таким чином, транслює традиційний для християнства погляд на земне існування як на підготовку до життя вічного, а його оригінальність з позицій метафізичної поезії полягає в тому, що життя і смерть він змальовує не як сторони, а як фази єдиного процесу. Їхню принципову подібність можна збагнути лише у мить їх безпосередньої зустрічі, адже саме про це говорить «воскресна загибель» – один з найточніших коротких метафізичних концептів Стефановича.

Узагальнюючи висловлене вище, можна твердити, що анаморфоза є провідним принципом, або, точніше, стратегією зображення взаємин життя і смерті у метафізичній поезії. Її системне використання митцями різних епох і культур – одна з найпомітніших рис, що відображають єдність катастрофічного світогляду авторів-метафізиків, і дозволяють визнати метафізичну поезію єдиним літературним феноменом, що існує у синхронічному і діяхронічному вимірах.

II. Екфразис – засіб унаочнення швидкоплинності життя.

Анаморфічне стратегія зображення взаємин Життя і Смерті у метафізичній поезії реалізується за допомогою низки прийомів, покликаних відтворювати чуттєві, передовсім візуальні, враження у слові.

Особливе місце серед них посідає екфразис. Завдання екфразису в метафізичній поезії – унаочнювати її стрижневий мотив, швидкоплинність людського існування. Для створення максимального драматичного ефекту цей прийом часто застосовується тут у поєднанні з іншою візуалізаційною технікою – гіпотипозисом. Обидві техніки відомі з античності, але їхня остаточна дефініція, смислове наповнення, межі використання, а подеколи й сам факт їхнього існування, залишаються предметом наукових дискусій.

Терміни «екфразис» і «гіпотипозис» – давньогрецькі. Перший походить від дієслова ἐκφράζειν – «висловлювати, називати» й у найширшому узагальненні означає нині репрезентацію твору одного виду мистецтва засобами іншого виду мистецтва. Другий походить від іменника ὑποτύπωσις – «модель, начерк, взірець» й означає живий, деталізований опис. Історично, таким чином, обидві техніки пов'язуються з ідеєю візуалізації, але презентують різні об'єкти. Об'єктами екфразису виступають лише витвори мистецтва, а гіпотипозис унаочнює все інше.

Розуміння гіпотипозису з плином часу не зазнало істотних змін: нині, як і в античності, його тлумачать як виразний опис, який змушує читача яскраво уявити, «побачити» описуване, а інколи – як «візуалізацію» взагалі (Р. Наварро Дуран) [41, с. 49]. У. Еко, спираючись на різноманіття прикладів гіпотипозису в літературах різних країн та епох, вказує на розмитість дефініції цього прийому та пропонує вважати гіпотипозис сукупністю різнопланових описових технік, які спонукають читача до «інтерпретативної співпраці» з автором у творенні візуальних образів [31, с. 199]. У цьому, на думку дослідника, полягає принципова відмінність гіпотипозису від екфразису, який пропонує узвіз читачів опис образів, уже сформованих уявою автора.

Якщо тлумачення гіпотипозису, хай яке нечітке, залишається сталим, то потрактування екфразису й досі продовжує розширюватися та поглиблюватися. Уточнення терміну відбулося ще в античності: з опису як такого екфразис перетворився на деталізований опис витворів мистецтв, і спочатку – лише візуальних [30, с. 9]. Але перелік об'єктів екфразису, поступово зростає, відбиваючи розширення палітри мистецтв, з якими «співпрацює» ця творча техніка.

У літературі XX – початку XXI ст. відбулося звільнення екфразису від жорсткої асоціації зі сферою візуального. Він не обмежується нині витворами малярства і скульптури, охоплюючи архітектуру – і навіть міський простір як єдине ціле («топоекфразис» Олега Клінга) [13, с. 97–110] –, традиційну і цифрову фотографію, ювелірне мистецтво, музику, садівництво, кулінарію, а у творах метажанру фентезі – ще й витвори магічного мистецтва.

Разом з тим відбувається й поглиблення розуміння терміну, який давно вже вийшов за межі власне «опису видимого / *la descripción de lo visible*» (К. Гільєн) [33, с. 125], ставши засобом вербального відтворення не самого лише вигляду творів мистецтва («вербальна презентація візуальної презентації» / *a verbal representation of a visual representation*» В. Дж. Т. Мітчелла) [40, с. 152], але трансляції їх сприйняття, вражень і почуттів, які супроводжують споглядання (Л. Геллер, К. Барбетті) [13, с. 10; 22]. Останнім часом дослідники розмірковують про когнітивні завдання екфразису (Н. Аль-Джулан) [18], бачать у ньому «засіб перенесення інформації від одного твору мистецтва до іншого шляхом перекодування, зміни знакової системи» [15, с. 7]. Усталилося й розрізнення екфразису як особливого типу тексту та екфразису як жанру поезії і прози (Н. Брагінська, Т. Бовсунівська та ін.) [1; 3; 4].

Загалом можна погодитися з тими науковцями, які твердять, що нині акцентується процесуальна, динамічна складова екфразису. Зокрема, Л. Геллер вважає продуктивним визнати «екфрастичними» описи не лише «сталих» просторових мистецьких об'єктів, але й витворів «часових», динамічних, на кшталт кіно, танцю, співу, музики [13, с. 13]. К. Барбетті у монографії

«Екфрастичні візії Середньовіччя: нова дискусія у теорії взаємодії мистецтв» (2011), висновує, що екфразис, який досі залишається «слизьким створінням» в сенсі його вичерпної дефініції, сприймається вже не як «тест на культурну взаємодію між візуальними та вербальними мистецтвами, він лежить в основі того, як люди передають певний витвір мистецтва з огляду на його джерела та засоби» [22, с. 5]. Дослідниця наголошує, що тепер екфразис потрібно сприймати «не лише як жанр, але як процес» [22, с. 4], позаяк він «є частиною процесу творення ментальної моделі витвору і перенесення її далі, в інші витвори» [22, с. 5].

Повертаючись до ролі і завдань екфразису у метафізичній поезії XVII–XX ст., слід зазначити, що розуміння цього феномену, окреслене у пропонованій праці, тяжіє, насамперед, до позиції К. Гільєна, який кваліфікує екфразис як вербальну трансформацію візуального сприйняття художніх об'єктів [33, с. 125], та Н. Брагінської, яка окреслює цим терміном не будь-які описи витворів мистецтва, а лише «сюжетні зображення» та пропонує розрізняти екфразис як «тип тексту», «опис, включений у певний жанр» й екфразис як власне жанр [4, с. 264].

У метафізичній поезії екфразис функціонує саме як «тип тексту», як опис, переважно, портретних зображень, включений у твори інших жанрів і форм (сонет, мадригал, елегія та ін.). За класифікацією Ф. де Армаса такий екфразис «за предметом» визначається як портретний [див.: 30, с. 9]. Користуючись зведеною класифікацією О. Яценко з опертям на праці С. Аверінцева, Н. Брагінської, Л. Геллера та ін. дослідників [див.: 17], можна констатувати, що у метафізичній поезії переважає прямий монологічний екфразис (безпосередній опис твору мистецтва ліричним героєм) тлумачного або мотиваційного характеру.

Більшість екфразисів у метафізичних творах є неміметичними, тобто такими, які описують невідомі широкому загалу (або й поготів вигадані) витвори мистецтва, хоч є підстави вважати, що з цього правила існують винятки. Такі екфразиси за Дж. А. В. Хефферненом і Ф. де Армасом

класифікуються як «умоголядні / уявні / *notional*» [див.: 34, с. 14; 30, с. 10]. У метафізичній поезії доби Бароко можна виокремити ще один тип – метакфразис, тобто опис твору мистецтва, включений в інший подібний опис [див.: 30, с. 10]. Приклади цього пропонують поезії, які описують портрети, розміщені на ювелірних прикрасах. Це, зокрема, сонет Кеведо «Портрет Лісі у персні // *Retrato de Lisi que traía en una sortija*» [45, с. 506].

Екфразис у комплексі з гіпотипозисом у метафізичній поезії часто є засобом утворення контрасту між описом твору (екфразис) й описом реальної зовнішності особи (гіпотипозис), зображеної на портреті, її віддзеркалення. Цей контраст унаочнює швидкоплинність часу через демонстрацію змін фізичного і духовного характеру, що їх зазнає людина, проходячи різні періоди свого життя, тобто демонструє ознаки смертності людини, які чимдалі помітніше проступають на картині її життя. Таким чином, екфразис (або комплекс «екфразис-гіпотипозис») у метафізичній поезії постає як художній прийом, що забезпечує взаємодію її магістральних тем, перетворюючи тему Краси на один з аспектів теми Смерті і Часу. Він належить до поетичних технік, які затверджують ключове для всієї барокової культури розуміння взаємин життя і смерті як двох сторін одного процесу. Або ж, використовуючи термінологію малярства, екфразис певним чином сприяє закріпленню розуміння життя і смерті як анаморфози.

Твори, які містять екфразис, мають переконувати читача в тому, що зовнішні, матеріальні прояви Краси мінливі і смертні, і це знецінює тілесну красу в порівнянні з красою сталого й безсмертного духу. Прикладами такого тлумачення є твори багатьох авторів XVIIст., зокрема, «Елегія. Його портрет / *Elegie: His Picture*» Донна [39, с. 49], «Небуденний портрет Лісі / *Retrato no vulgar de Lisis*» Кеведо [45, с. 491–492], «Про свій портрет / *Upon His Picture*» Томаса Рендолфа [39, с. 157], певною мірою – сонет «До власного портрету. Спроба спростувати лестощі, що їх до портрета поетеси додала істина, яка прикликає пристрасть / *Procura desmentir los elogios que a un retrato de la poetisa inscribió la verdad, que llama pasión*» [5, с. 35; 49, с. 7] мексиканської авторки

сестри Хуани Інес де ла Крус. З авторів XIX ст. ця тенденція помітна у творах Джерарда Менлі Хопкінса. Використання екфразису в поезіях автора XX ст. О. Стефановича, присвячених проблемам стосунків Бога і Людини, підпорядковане близькій меті – показати вищість і нездоланність духовного елементу людської натури.

Одним з найяскравіших прикладів ефективного комплексного використання екфразису й гіпотипозису в цій тематиці є вже згадувана поезія англійця Т. Рендолфа «Про свій портрет» [39, с. 157]. Авторські міркування про невідворотність Смерті і швидкоплинність Життя (з виразним акцентом «гідного розчарування») реалізуються тут через зовнішню тему твору: опис старою людиною свого портрету, написаного замолоду, та його порівняння з теперішнім відображенням у дзеркалі:

When death displays his coldness on my	Коли на щоках моїх проступає
cheeke	смертний холод,
And I my self in my own picture seeke	Я шукаю себе на власному портреті,
Not finding what I am, but what I was;	Де бачу не того, ким я є, але того, ким
In doubt which to believe, this or my	я був,
glass ...	І вагаюся, чому ж вірити – картині чи
[39, с. 157 – Правопис оригіналу. Т.Р.]	дзеркалу?

Такий деталізований («повний» за О. Яценко) [17] і контрастний у кожній деталі (колір волосся й вуст, стан шкіри, вираз очей, тощо) подвійний опис є по суті розгорнутим парафразом античних максим: «*memento mori*» (пам'ятай про смерть») і «*tempus fugit*» (час збігає).

Картина і дзеркало, два улюблені візуальні символи Бароко, виступають у даному випадку предметними відповідниками опозиції минушого-сталого. Порівнюючи представлені ними зображення одного й того ж обличчя у різному віці, автор увиразнює різні види минулості та ілюзорності, загострюючи ідею

неможливості «вхопити мить». У цьому виникає подвійна гра сенсів. Незмінність зображення на портреті підкреслює вікові зміни, які відображає дзеркало, наголошуючи в такий спосіб, що людина може створити хіба що ілюзію «вхопленої миті», але не зупинити Час як такий.

Поза тим, у творі розгортається складна взаємодія інтелектуальних процесів (розглядання, порівняння, розмірковування), скерованих на те, щоб досягнути символічний зміст багатогранного фізичного процесу, змін людської зовнішності, де тілесні трансформації фіксують різні фази загального процесу життя-як-помирання.

Емоційною кульмінацією в даному випадку є трагічне відчуття «атомізації буття», яке приходить з розумінням підступно-легкого, невпинного плину часу:

Behold what frailty we in man may see,	Ось яку вразливість бачимо в людині,
Whose Shadow is lesse given to change	Чий зображення (букв. «чия тінь»)
than hee.	не так підвладне змінам, як вона сама.

[39, с. 157.]

Сонет мексиканської авторки XVII ст., сестри Хуани Інес де ла Крус «До власного портрету. Спроба спростувати лестощі, що їх до портрета поетеси додала істина, яка прикликає пристрасть» [5, с. 35; 49, с. 7] розвиває відому ідею Горация «pulvis et umbra sumus» (ми є пил і тінь). Сонет, як видно з назви, відсилає до портрету поетеси, який вона коментує, аби донести до співбесідника справжній сенс цієї «розфарбованої омани / engaño colorido» [49, с. 7], що він у творі формулюється так:

Este que ves engaño colorido	Облудних барв квітчасте сум'яття,
que, del arte ostentando los primores,	штукарства плід — пишноти ці
con falsos silogismos de colores	звабливі
es cauteloso engaño del sentido.	і кольори нав'язливі й фальшиві,

і спроба ошукати сприйняття;

Éste en quien la lisonja ha pretendido
excusar de los años los horrores,
y venciendo del tiempo los rigores
triunfar de la vejez y del olvido,

Лестиве лицемірне співчуття,
стирає тут сліди років жахливі,
прикмети часу грізні та правдиві,
і відкидає старість, забуття,

es un vano artificio del cuidado,
es una flor al viento delicada,
es un resguardo inútil para el hado

та все намарно:
ти – мов квітка в полі,
розгойдувана на семи вітрах,
безплідна спроба опиратись долі,

es una necia diligencia errada;
es un afán caduco, y, bien mirado,
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.

безглуздий намір подолати страх,
безсилий шал, бо бачиш мимоволі:
ти – тлін, ти – тінь, ти – марнота, ти –
прах.

[49, с.7]

(пер. С. Борщевського) [5, с. 35]

Екфразис тут можна класифікувати за Ф. де Армасом, як «алюзивний» [30, с. 10] (за О. Яценко – «нульовий» [17]), позаяк текст пропонує лише натяк на картину, відому як ліричній героїні, так й адресатові її сонета. Разом з тим, так само як у розглянутому вище творі Т. Рендолфа, це екфразис тлумачного типу, що в ньому, як пише О. Яценко, «важать <...> не конструктивні особливості предмету – за таким описом можна хіба заледве скласти уявлення, що і як конкретно зображено, – але ретельні розтлумачення, що зображене має означати» [17].

Ідентифікувати цей портрет (а отже й класифікувати екфразис як міметичний чи уявний) наразі складно, адже з трьох наявних зображень сестри Хуани (1651–1695), два є посмертними (XVIII ст.), а датування третього (1666),

де поетесу зображено, імовірно, у п'ятнадцятирічному віці, ще до складання нею чернечих обітниць, – сумнівне.

Загалом можна твердити, що екфразис в аналізованих вище творах є засобом затвердити примат внутрішнього (вічного) над зовнішнім (минушим). У метафізичній поезії цей момент є однією з ланок, які перетворюють тему Краси на місток між темою Смерті і Часу й темою Кохання, позаяк в останній смертне людське тіло завжди мислиться як скарбниця прекрасної й вічної душі, тож милування зовнішньою красою завжди запрошує до досягнення внутрішньої досконалості.

Прикладом можуть слугувати д'єсіми сестри Хуани «Про один портрет» і «Ще на ту ж тему» [48, с. 91–93], що містять неміметичний (алюзивний) екфразис тлумачного характеру – опис портрета дами, який має засвідчити не так фізичну красу адресатки твору, як шляхетність її душі, що вона, завдяки майстерності митця, «просвічує» крізь прекрасну зовнішність моделі. Цікавий різновид алюзивного екфрасису тлумачного характеру, який за Ф. Армасом, можна класифікувати як «протоекфрасис, концепт екфрасису в уяві персонажа» [30, с. 10], пропонують «Д'єсіми, що супроводжують портрет, подарований одній особі» [5, с. 127–128] Оригінальність полягає в тому, що ліричним героєм твору є власне портрет, який тлумачить сам себе, що, як видається, дозволяє наразі говорити про автопротоекфрасис.

В еротичних творах барокових авторів-метафізиків екфразис може входити до складу мадригалів, тобто поезій, що уславляють красу коханої. Мадригал Ф. де Кеведо «Мармуровий портрет Лісі / Retrato de Lisi en mármol» з циклу «Самотня пісня до Лісі / Santa sola a Lisi » [45, с. 535] містить згорнутий монологічний екфрасис тлумачного характеру. Так само, як й у творах Рендолфа й сестри Хуани, він використовується тут як засіб увиразнення контрасту, але демонструє цікавий змістовий нюанс. Кеведо протиставляє досконалість зовнішньої, вмирущої краси коханої, яку відтворює її мармурова статуя, недосконалості її вічної душі, яка виявляється у її «невдячності», небажанні відповісти на почуття закоханого. Акцентуючи такий контраст,

Кеведо засуджує свою кохану і в такий спосіб реалізує приписи ренесансної риторики, за якими словесний портрет мав виражати ставлення автора до особи, яку він описує.

Саме згорнутий екфразис (і то, вірогідно, уявний) в даному випадку стає найдієвішим засобом підвищити драматичну напругу твору. Кеведо в своєму описі повідомляє лише дві важливі характеристики статуї: перша – точність відтворення зовнішності коханої («жива подoba / te ha imitado viva»), друга – матеріал скульптури, тобто камінь («piedra, mármol»). В такий спосіб автор підводить читача до образу «живого каменю», який жодного разу не називається безпосередньо, однак, виступає стрижнем цілого твору. Цей оксиморонний образ характеризує водночас і оригінал (Лісі), і його скульптурне зображення, поєднуючи в собі протилежні емоційні конотації (в першому випадку – захоплення мистецтвом скульптора, в другому – осуд холодності коханої).

Прикладом метакфразису (опису в описі) є інший сонет-мадригал «Портрет Лісі у персні / Retrato de Lisi que traía en una sortija» [45, с. 506], де автор подає детальний опис дорогоцінної прикраси, котрий водночас є закодованим описом зовнішності коханої, який, свою чергою, побудовано на протиставленнях вогню-криги та небесного-земного з арсеналу Петрарки. Екфразис тут сприяє посиленню драматичної напруги, й функціонує як рамка, що утримує вкупі кілька варіантів протиставлень, які взаємно посилюють одне-одного. Як частина циклу «Самотня пісня до Лісі» цей сонет так само розбудовує контраст між чарівною зовнішністю обраниці поета та її байдужістю до його почуттів.

У метафізичній поезії XIX ст. екфразис продовжує функціонувати як один з технічних засобів, що сприяють взаємодії тем й увиразнюють контрасти. З погляду змісту, наголос тимчасовості зовнішньої краси доповнюється тепер наголосом небезпеки внутрішніх змін, морального занепаду, котрий становить більшу загрозу, ніж поступова втрата юнацької привабливості. За допомогою екфразису, відтак, до взаємодії тем Краси і Смерті, долучається тема Віри, що

дозволяє говорити про ускладнення тематичного малюнку на цьому етапі розвитку метафізичної поезії.

Прикладом наразі може служити елегія Дж. М. Хопкінса «До портрету двох гарних молодих осіб. Брат і сестра / On the Portrait of Two Beautiful Young People. A Brother and Sister» [35, с. 176–177], де автор, описуючи свої враження від портрету хлопця й дівчини, висловлює не стільки захоплення красою оригіналів та майстерністю митця, скільки занепокоєність подальшим духовним розвитком людей, зображених на портреті, й наполягає на необхідності чітких моральних орієнтирів, які поет-чернець, природно, бачить у релігії. Монологічний екфразис у Хопкінса, так само як у Кеведо, є згорнутим, хоча вікторіанський автор наводить більше конкретних деталей описуваної картини, відзначаючи позу персонажів, колір їхнього волосся, вираз очей. Твердження першого катрену щодо «тиранічних років», чиї сліди з боєм відкриває для себе ліричний герой-оповідач («O I admire and sorrow! The heart's eye grieves / Discovering you, dark trampers, tyrant years») [35, с. 176], дозволяють зауважити, що елегія Хопкінса побудована за тим самим принципом, що й барокова елегія Рендолфа, яка виявляє різницю між портретом, написаним замолоду, й сучасним виглядом персонажів. Хопкінс, проте, лише натякає на таку різницю, зосереджуючи увагу на перспективі моральних, а не фізичних змін. Така позиція автора демонструє, що в поезії митця XIX ст. екфразис виступає не так тлумаченням, як, власне, мотивуванням, адже споглядання портрета, на думку Хопкінса, має наводити на розмисли про необхідність духовного вдосконалення, пошуку шляхів до діалогу з Богом.

У творчості українського поета XX ст. О. Стефановича, попри надзвичайне багатство й оригінальність візуальної образності, екфразис зустрічається дуже рідко і загалом – не в тих поезіях, які можна назвати метафізичними. Інтерес, однак, становить «Юрій» [9, с. 87], що належить до групи творів, які настроєво та ідейно, сказати б, торують дорогу метафізичному циклу «Кінецьсвітне».

Екфразис у цій поезії, як і в решті щойно розглянутих творів, є прямим і монологічним. Очевидно, його можна назвати міметичним, тобто орієнтованим на реальний витвір мистецтва, хоч автор представляє читачеві не конкретну ікону, а радше добре знайомий іконографічний сюжет «Святий Юрій Змієборець», де Святого Георгія (Юрія) зображено зі списом у руці на коні над переможеним змієм. За класифікацією Ф. де Армаса, відтак, це приклад «іконографічного» екфразису [30, с. 9].

За обсягом це – згорнутий екфразис. Автор лише стисло окреслює традиційну композицію, акцентуючи увагу читача на образі металу (криці). Цей образ, який повторюється на початку («криці краса»; «спис харалужний») і в кінці твору («лита з криці десниця»), можна відчитати на візуальному й на символічному рівнях. На першому він передає вигляд ікони, вкритої металевим окладом, на другому є метафорою сили й витривалості зображеного на ній Святого.

Очевидний у «Юрії» контраст завершеної («вже давнім затяте змагання») і прийдешньої битви («в майбутньому зриться / борня незрівняно тяжка») [9, с. 87] в контексті цілої творчості Стефановича сприймається як один з перших тактів потужного апокаліптичного мотиву, згодом розгорнутого в циклі «Кінецьсвітнє». Зрештою, саме проекція у майбутнє, якою завершується «Юрій», датований 1934 р., дає підстави окреслити екфразис у цьому творі як засіб мотиваційний, адже постать Святого, який прозріває наступний двобій, має налаштовувати читача на готовність до власних духовних змагань у прийдешніх катастрофічних подіях.

Отже, як демонструє щойно проведений аналіз, екфразис (окремо або в комплексі з гіпотипозисом) функціонує у метафізичній поезії як стилістичний прийом, покликаний увиразнювати її ключову опозицію минулого, матеріального – сталому, духовному. Він також відображає щільну взаємодію магістральних тем. Автори-метафізики різних епох користуються прямим монологічним екфразисом, обсяг якого у творах варіює від нульового (сестра Хуана) до розгорнутого (Т. Рендолф), хоч переважає загалом згорнутий тип

(Кеведо, Хопкінс, Стефанович). За характером це – тлумачний екфразис, але починаючи з XIX ст. він поступово набуває мотиваційних рис (Хопкінс, Стефанович).

Таким чином, усе, розглянуте вище, демонструє, що анаморфоза й екфразис у метафізичній поезії пов'язані між собою. Їхні стосунки є у певному розумінні ієрархічними, адже екфразис, який використовується у більшості випадків для унаочнення мотиву швидкоплинності життя, є лише одним з прийомів, покликаних виразити анаморфозу – базову стратегію відображення взаємин життя і смерті у розкритті теми Смерті й Часу.

Ці художні інструменти, пов'язані з малярством, з певними модифікаціями функціонують у метафізичній поезії протягом кількох століть, відбиваючи в такий спосіб не лише генетичну спорідненість з окуляроцентричним мистецтвом доби Бароко, але – через переконаність у дієвості візуального впливу – певну естетичну й світоглядну близькість Бароко та XX ст.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бовсунівська Т. В. Екфразис: Вербальні образи мистецтва / Т. Бовсунівська [та ін.] / [за ред.: Т. Бовсунівської]. – Київ : ВПЦ «Київський університет», 2013. – 237 с.
2. Бовсунівська Т. В. Жанрові модифікації сучасного роману / Т. В. Бовсунівська. – Харків: Діса плюс, 2015. – 368 с.
3. Бовсунівська Т. В. Роман-екфразис «Корабель дурнів» Грегори Нормінгтона [Електронний ресурс] / Т. В. Бовсунівська – Режим доступу до статті: http://www.philolog.univ.kiev.ua/library/zagal/Movni_i_konceptualni_2011_38/059_068.pdf
4. Брагинская Н. В. Экфразис как тип текста (к проблеме структурной классификации) / Н. В. Брагинская // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. – М.: Наука, 1977. – С. 259–283.

5. *де ла Крус Хуана Инес*. Поезії. Пер. з ісп. С. Борщевського. – Львів: Видавництво Анетти Антоненко, 2015. – 192 с.
6. *Кеведо Ф. де*. Избранное: Пер. с исп. / Ф. де Кеведо – Ленинград: Художественная литература, 1980. – 544 с.
7. *Лакан Ж.* Этика психоанализа (Семинары: Книга VII (1959-60)). Пер. с фр. А. Черноглазова. – М.: Издательство «Гнозис», Издательство «Логос», 2006. – 416 с.
8. *Словарь латинских крылатых слов*: 2500 единиц / [под ред. Я. М. Боровского]. – 3-е изд., стереотип. – Москва: Рус. яз., 1988. – 960 с.
9. *Стефанович О.* Зібрані твори / О. Стефанович. – Торонто: Євшан-зілля, 1975. – 304 с.
10. *Феррье Ж.-Л.* Тридцать величайших картин, которые потрясли мир. Краткая история живописи от Ренессанса до наших дней. / Ж.-Л. Феррье – Москва: Рипол Классик, 2008. – 415 с.
11. *Цветаева М.* Сочинения в 2 т. / М. Цветаева. – Москва: Худож. лит., 1988. – Т. 1: Стихотворения, 1908–1941; Поэмы; Драматические произведения. – 719 с.
12. *Чижевський Д.* Українське літературне Бароко: Вибрані праці з давньої літератури / Д. Чижевський. – К.: Обереги, 2003. – 576 с.
13. *Экфрасис* в русской литературе: сб. трудов Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. – Москва: МиК, 2002. – 215 с.
14. *Юзефович А.* Визуальные тенденции современной культуры и визуальные студии в Литве / А. Юзефович // Метаморфозы культуры на рубеже тысячелетий: антропологический аспект : материалы III международной междисциплинарной науч. конф. / Новосиб. гос. ун-т. – Новосибирск, 2013. – С. 366–373.
15. *Юхимук Я. В.* Поетика та типологія музичного екфразису у прозі другої пол. XX – початку XXI ст. (Компаративний аспект): автореф. дис. ...канд. філол. наук. : 10.01.05 / Я. В. Юхимук. – Київ, 2017. – 20 с.

16. *Ямпольский М.* Демон и лабиринт. Диаграммы, деформации, мимесис [Электронный ресурс] / М. Ямпольский. – М.: НЛЮ, 1996. – 335 с. – Режим доступа: <http://lib.ru/CULTURE/YAMPOLSKIJ/demon.txt>

17. *Яценко Е. В.* «Любите живопись, поэты...» Экфразис как художественно-мировоззренческая модель [Электронный ресурс] / Е. В. Яценко // Вопросы философии. – 2011. – № 11. – С. 47–58. – Режим доступа до статті: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=427&Itemid=52

18. *Al-Joulán N. A.* Ekphrasis Revisited: The Mental Underpinning of Literary Pictorialism / N. A. Al-Joulán // Studies in Literature and Language. – 2010. – Vol. 1. – № 7. – P. 39–54.

19. *Alonso D.* Poemas : [поезії] / D. Alonso // Antología de los poetas del 27. [Selección e introducción de J. L. Cano]. – 3ª ed. – Madrid: Espasa-Calpe S. A., 1984. – P. 255–280.

20. *Ayala J. M.* Gracián: Vida, estilo y reflexión / J. M. Ayala. – Madrid: Editorial Cincel, S. A., 1987. – 190 p.

21. *Baltrušaitis J.* Anamorphic Art / J. Baltrušaitis. – New York: Harry N. Abrams, Inc., 1977. – 176 p.

22. *Barbetti C.* Ekphrastic Medieval Visions: A New Discussion in Interarts Theory / C. Barbetti. – Palgrave MacMillan, 2011. – 224 p.

23. *Boyle J. E.* Anamorphosis in Early Modern Literature: Mediation and Affect / J. E. Boyle. – Farnham (Surrey): Ashgate Publishing, Ltd., 2010. – 165 p.

24. *Budor K.* Sobre el virtuosismo verbal y la destreza poética de Quevedo / K. Budor // Studia Romanica et Anglica Zagrabienia (SRAZ). – 1993. – XXXVIII. – P. 65–73.

25. *Calle Gruber M.* Anamorphoses textuelles / M. Calle Gruber // Poétique. – № 42. – Paris, 1980. – P. 234–249.

26. *Castillo D. R.* (A)Wry Views: Anamorphosis, Cervantes, and the Early Picaresque / D. R. Castillo. – West Lafayette, IN: Purdue University Press, 2001. – 182 p.

27. *Chiari S.* City Anamorphoses in *Measure for Measure* [Електронний ресурс] / S. Chiari // E-rea. – 11.1.2013. – Режим доступу до статті: <http://erea.revues.org/3365>
28. *Collins D.* Anamorphosis and the Eccentric Observer [Електронний ресурс] / D. Collins // Leonardo Journal. – Vol. 25, № 1; 2. – 1992. – Режим доступу до статті: <http://www.public.asu.edu/~dan53/Anamorph.html>
29. *Czeglédi A.* La anamorfosis semántica en el segundo debate del Cuadro XL de *La Hora de todos y la Fortuna con seso* / A. Czeglédi // La Perinola. – Pamplona: Universidad de Navarra, 2010. – № 14. – P. 69–82.
30. *De Armas F. A.* Quixotic Frescoes: Cervantes and Italian Renaissance Art / F. A. De Armas. – University of Toronto Press, 2006. – 285 p.
31. *Eco U.* Les Semaphores Sous La Pluie / U. Eco // Umberto Eco On Literature [transl. by M. McLaughlin] – Orlando, Austin, New York, San Diego, Toronto, London: Houghton Mifflin Harcourt, 2005. – P. 180–201.
32. *Gilman E. B.* The Curious Perspective: Literary and Pictorial Wit in the 17th Century / E. B. Gilman. – New Haven-London: Yale Univ. Press, 1978. – 267 p.
33. *Guillén C.* Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada. (Ayer y hoy) / C. Guillén . – Barcelona: Marcinales Tusquets Editores, 2005. – 499 p.
34. *Heffernan J. A. W.* Museum of Words: The Poetics of Exphrasis from Homer to Ashbery / J. A. W. Heffernan. – Chicago and London: The Univ. of Chicago Press, 2004. – 249 p.
35. *Hopkins G. M.* Poems: [поезії] / G. M. Hopkins. – Oxford; New York: Oxford Univ. Press, 1986. – 429 p.
36. *Jiménez J. R.* Poesía: [поезії] / J. R. Jiménez. – La Habana: Arte y literatura, 1982. – 458 p.
37. *López Grigera L.* Introducción crítica / L. López Grigera // F. de Quevedo. *La Hora de todos y la Fortuna con seso* [ed. de L. López Grigera]. – Madrid: Castalia, 1975. – P. 9–59.
38. *Maravall J. A.* Culture of the Baroque. Analysis of a Historical Structure / J. A. Maravall. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986. – 330 p.

39. *The Metaphysical Poets*: [антологія] / [selected and ed. by H. Gardner]. – Harmondsworth (Middlesex): Penguin Books Ltd., 1959. – 328 p.
40. *Mitchell W. J. T. Picture Theory: Essay on Verbal and Visual Representation* / W. J. T. Mitchell. – Chicago and London: The Univ. of Chicago Press, 1994. – 445 p.
41. *Navarro Durán R. Las metamorfosis del yo poético en la poesía amorosa de Francisco de Quevedo* / R. Navarro Durán // *La poésie amoureuse de Quevedo. Textes réunis par Marie Linda Ortega*. – Fontenay / St. Claud: l'E.N.S. Editions, 1997. – P. 43–52.
42. *Nicolás C. Estratégias y lecturas: las anamorfosis de Quevedo* / C. Nicolás. – Badajoz: Universidad de Extremadura, Servicio de publicaciones, 1986. – 90 p.
43. *Palomo M. P. La Poesía en la Edad de Oro (Barroco)* / M. P. Palomo. – Madrid: Taurus, 1987. – 172 p.
44. *Poesía de la primera generación de posguerra*: [антологія] / [ed. e introd. de S. Fortuño Llorens]. – Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas), 2008. – 402 p.
45. *Quevedo y Villegas F. de. Poesía Original Completa*: [поезії] / F. de Quevedo y Villegas; [ed. e introd. de J. M. Bleca]. – Barcelona: Planeta, 1981. – 1393 p.
46. *Quevedo y Villegas F. de. El Sueño de la Muerte a doña Mirena Riqueza* [Електронний ресурс] / F. de Quevedo y Villegas. – Biblioteca Virtual Universal, 2003. – Режим доступа: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/260.pdf>
47. *Sor Riehl A. Eying the Thought Awry: The Anamorphosis of John Donne's Poetry* / A. Riehl // *English Literary Renaissance*. – 2009. – № 39 (1). – P. 141–162.
48. *Juana Inés de la Cruz. Obras escojidas* / Sor Juana Inés de la Cruz. – Veracruz-Puebla: Ilustración; Paris: A. Donnamette, 1890. – 306 p.
49. *Sor Juana Inés de la Cruz. Obra Selecta. Tomo I* / Sor Juana Inés de la Cruz. – Caracas, 1994. – 566 p.
50. *The White Horseman. Prose and Verse of the New Apocalypse*: [поезії] – L.: Routledge, 1941. – 259 p.

ЕКФРАЗИС «НА АВАНСЦЕНІ» ПРОЗОВОЇ ТВОРЧОСТІ М. ПРОДАНОВИЧА : ФОТОГРАФІЯ У РОМАНІ «САД У ВЕНЕЦІЇ»

На матеріалі роману сучасного сербського прозаїка Мілети Продановича «Сад у Венеції» у статті висвітлюється притаманний сербській літературі досвід інтермедійного моделювання формальної та семантичної активності й ефективності фотоекфразису в художньому просторі літературного твору.

Ключові слова: інтермедійність, поетика, семантика, екфразис.

Based on the novel „The Garden in Venice“ by modern Serbian writer Mileta Prodanovich, the article presents the modeling experience of the formal and semantic activity and potency of the photo-ecphrasis in the artistic space of literary work, formed in Serbian postmodern literature.

Key words: intermediality, poetics, semantic, ecphrasis.

На сучасному етапі розвитку літературознавчих досліджень дедалі більшу увагу привертає явище екфразису, особливий сенс якого увиразнився у перспективі художнього виміру концепції постмодернізму. У міркуваннях про інтермедіальність як методологію, до екфразису апелює М.К.Наєнко [6]. У предметному узагальненні з даного питання Д.С. Наливайко [7] наголошує на значному потенціалі окремої галузі – зміцненого тривалою передісторією вивчення літератури у системі мистецтв у взаємопов'язаності та взаємодії з ними.

Важливими для становлення теоретико-методологічної бази, підпорядкованої висвітленню екфразису, були визнані тези В.Т. Мітчелла, який наголосив на потребі випробовувань функціональності принципу символу й символізації в координатах когнітивної теорії [1], де були значно розширені кордони розуміння природи й морфології екфразису.

У зазначених обріях наукового дискурсу, споглядаючи історичний шлях екфразису до кінця ХХ сторіччя, Т. Бовсунівська помічає поступове «наростання» його масштабів і варіацій [2, 149], що видається співмірним

стабільно поширюваній популярності досліджень інтеракційних процесів у полісинтетичних сферах гуманітаристики.

За спостереженнями Г. Сиваченко, кращим зразкам постмодерністської літератури вдається поєднати різнорідні техніки, створити потужну багатомовність [10, 12–15], яка рефлексує значною семантичною потужністю і поліфункціональністю.

У висвітленні даного феномена слід предметно звернутися до творчого досвіду сучасного сербського художника, мистецтвознавця і письменника, лауреата вітчизняних та міжнародних нагород у галузі літератури М. Продановича, поетикальною практикою якого широко втілені варіанти синкретизму мистецтв.

«Велика проза» набула окремого позиціонування в літературному арсеналі письменника. З літературно-критичних джерел в Україні відомо про романи «Вечеря у Святої Аполонії», «Танцюй, чудовисько, під мою ніжну музику», «То міг би бути Ваш щасливий день», а також про інші звершення та задуми. Після новел М. Продановича першим його романом, перекладеним українською мовою, був «Сад у Венеції». Потому, 2014 року в перекладі українською за авторством... був опублікований роман «Аркадія».

Ці та інші романи митця, які не можуть не привернути дослідницької уваги, були визнані знаковими для розвитку сучасного сербського літературного процесу [13].

Пов'язана з цією багатоманітністю оригінальна творча практика синкретизму мистецтв і, зокрема, екфразису, розбудованого на виражальному матеріалі синтетичних видовищних мистецтв, спостерігається в романі «Сад у Венеції». Висвітлення семантичної ефективності вираження візуального образу фотографії, з'яскравленого в художній дійсності твору, на нашу думку, має опинитися в центрі дослідницької уваги.

Програмний компенсаторний смисловий потенціал опису фотографії, з-поміж інших, факультативних звернень до цього виду мистецтва, найрельєфніше і найзмістовніше передається змалюванням укладених і

відредагованих Ліною [9, 68] художніх матеріалів до продемонстрованого у форматі Бієнале перформансу митця із декларованої в реальності роману далекої країни Зухтені – Нікота Сакотсарі. У даному випадку функціональна поетикальна і смислова активність здобутків цього напряму творчості засвідчує в романі «Сад у Венеції», поряд із іншим, їхню окрему єдність у реалізації спільної конотативної ролі своєрідного головного силового емфатичного акценту смислового наповнення змальованого М. Продановичем видовища.

Репрезентацією робіт фото-мистецтва постулюється і принципово урізноманітнюється оригінальна практика єдиного колажного комплексу. В його художньому просторі спостерігається окрема множинність екфрастичних складових, подібних до модулів із чітко окресленими формальними і змістовими габаритами і організованих за особливим принципом взаємодії. Заданими в описі силовими лініями своїх смислових полів вони відмежовуються від решти поетикального контексту і спрямовуються до komponування у своєрідний блок, в образній системі якого, власне, й вибудовується цілісна композиція із самостійним цілеспрямованим семантичним наповненням.

Іманентну специфіку становить циклічність цього єднання і, відповідна їй, фрагментованість єдиного синкретичного художнього результату. Зокрема, у його кордонах упорядкованих взаємним зічленовуванням цих образних компонентів і властивих їм автономних смислових забарвлень викладаються образні замальовки окремих фрагментів із самостійними завершеними, але неостаточними полівалентними значеннями, і саме вони, зрештою, відповідно до визначення, з'єднуються в суцільний сюжетний ескізний малюнок із кінцевим цілісним комплексним змістом. Власне, їхній внутрішній ієрархії відповідають кілька формо- і смислоутворювальних етапів, які, за логікою, і передують увиразненню спільного сенсу і семантики загального блоку.

В увиразненому принципі організації даного екфрастичного блоку видаються цілком упізнаваними ознаки змісту категорії мозаїки [11, 227]. До

неї ж, вочевидь, спрямовує і відзначений Л. Меренік зв'язок із нею окремого постулату творчої концепції М. Продановича, реалізованого в митцевій образотворчій практиці, зокрема, в полотнах серії «In Africisko», художнім осмисленням вершинного зразка мозаїки однойменного собору в місті Равена. У квінтесенції даного поетикального вибору, на думку дослідниці, власне, й сформувалась помітна схильність до єднання окремих мозаїчних планів і до характерної для мозаїки виразно розмежованої модульної інтерсекційності явленого зображення, із чітким позначенням стиків притаманних йому кольорових розрізів [14, 19], образна тотожність із якими вказує на суто мозаїчний характер даній конфігурації екфрази роману «Сад у Венеції». Дефінітивна актуалізація поняття мозаїки, в даному випадку, дозволяє екстраполювати на образний простір екфрастичного матеріалу і вирізнити в ньому притаманний змісту цієї категорії принцип синтезування, ефективний для увиразнення в описі продуктивного внутрішнього співвідношення його складових у їхньому суміщенні та взаємодоповнюваності у консолідованій єдності зображення для його оптимального комплексного потрактування.

Додаткового диференціювання потребує втілений у даній художній практиці, формосмисловий для неї і концептуальний для Продановича художника поліфункціональний монтажний принцип [14, 122], що спостерігається у єднанні складових екфрази в берегах фрагментів блоку, який, поряд із аргументами структурної та смислоутворювальної природи, додає мотивації дефінітивного постулювання мозаїчного характеру даного блоку колажного екфрастичного комплексу. Крім того, за авторською семантизацією, розмежуванням його кордонів, при збереженні автентичності форми та автономності змісту кожного компонента, даний прийом дозволяє, водночас, уникнути взаємних розривів для унаочнення плавних взаємопереходів, де виявляється помітнішим примат дотримання образної, змістової і смислової цілісності.

У суцільній формальній перспективі, заданій тенденційністю колажного комплексу, описи мозаїчного блоку не порушують домінування *прямого*

характеру, де актуалізуються ознаки *згорнутої, монологічної, цілісної, первинної, психологічної* екфрази, остаточне комплектування яких, водночас, зазнає окремих принципових варіювань, що, власне, й уможлиблюють розбудову такої конфігурації, де екфрастична образність виявляється особливо промовистою.

Продуктивність такого розмаїття сполучень формальних характеристик художньої візуалізації образу спостерігається в кордонах обширного екфрастичного ареалу, який обіймає фрагмент мозаїчного блоку, укладений кількома *тлумачними* описами парцельованої структури, із докладним виділенням оповідачем Бакі спільних змістових домінант творів, таким чином, наближених за функціональним і формальним критерієм до так званих мозаїчних модулів кожної візуалізованої групи. З репертуару формальних імпровізацій, спільних для всіх зведених груп даного фрагмента і відмінних від решти екфраз колажного комплексу, слід окремо вирізнити змінність у тій частині, де формальна організація матеріалу відбувається не за простим, а за *зведеним* принципом, яким передбачається опис зображальних мотивів декількох творів одного автора. Його потенціал набуває особливої ситуативної актуальності з огляду на його придатність для творення збірної моделі із потужною сумарною семантичною плідністю [12]. Зі свого боку, ефективність в увиразненні саме такої моделі, вочевидь, реалізується і, почасти, посилюється організаційним і смисловим потенціалом категорії мозаїки.

У статусному позиціонуванні цієї представлені у творі фотороботи – а воно узгоджується з віртуальною природою цього явища в реальності роману – важливу роль відіграє системна аналогія, задана концептуальним узагальненням, заснованим на оприявленому в романі принципі активності явищ культури в цілому. Тоді у смисловому перегуку з мистецтвом іконопису, згадана героєм роману Бакі ікона «як відбиток» сакрального образу [9, 58], дозволяє реконструювати аналогічну смислову відповідність із можливістю потрактовувати описану ним фотографію як відбиток вищої суті моменту буття у художній реальності твору, з належною універсальністю втіленого

сенсу, передбаченою для завершеної цілісності семантичної сфери, позначеної даною екфразою.

Опису репрезентованої в дійсності роману повної версії фотороботи, явленої в каталозі Зухтенської експозиції на Бієнале, передусе змалювання укрупненого фрагмента предмету її зображення, *продубльованого* на запрошенні до виставкового павільйону цієї країни, який згодом герой вирізняє і розпізнає у збільшеному зображенні, розміщеному в «глянцевого розкладі» Бієналевих подій. Обидва демонструють спеціальний друк сучасного дизайну, оздоблений багатим сплетінням геральдичних орнаментів із «закритою» східною короною [9, 67].

Уже в ініціальній описовій позиції екфрастичний образ зосереджується на виражальності основоположного для жанру фотографії загального плану, який у романі зображає «абстракцію, схожу на ритмічно викладену мозаїку» [9, 67]. Передана наразі динаміка оформлення транслює сенс невизначеної мінливості, вписаної до формату фрагментарності, мозаїчної членованості дії. Образна візуалізація такої техніки у змалюваному фотографічному зображенні безпосередньо резонує з прийомами постекспресіонізму, концептуалізованому на прагненні відобразити реальність у її рухливості, мінливості та фрагментарності. Засадничий потенціал даного напрямку мистецтва, зі свого боку, привносить до забарвленості екфрази і посилює в ній притаманну йому експресивність вражень, що, серед конотаційних аналогій, може бути наближена до акцентування емоційної нерівності, своєрідних коливань, які можна очікувати в смисловому полі екфрастичного включення.

У змалюванні фотографії превалює екстетична, імпульсивна, певною мірою застережлива палітра – бурий і сріблясто-білий [9, 67] контраст. У його змістовності впізнається досвід акварельних робіт М. Продановича, де він, за переконанням мистецтвознавця Г. Божовича, образною ефективністю лаконічної колористики може передати широкий смисловий спектр [13]. У даному випадку вже навіть домінування значення *категорії контрасту* в семантичному діапазоні кольорів екфрази охоплює неодноманітний репертуар

сенсів, пов'язаний наразі із *полярністю* оперативних понятійно-оцінних орієнтирів змісту локального компонента колажного комплексу і твору загалом.

Смислові асоціації, скеровані змістовністю техніки зображення збільшених різючих фрагментів, зокрема, «вкритих пір'ям крил і грудей» [9, 67], перетворюють явленого «великого птаха» на візуалізований аналог сенсу сили та влучності, що переважає в образності екфрази, викривають у її семантиці декларування потенціалу непередбаченої конкурентної сили, здатної вплинути на ситуацію, спроможної змінити її.

Між тим, накреслені у первинному описі риси птаха, у вторинному екфрастичному сегменті – включеній до загального каталогу фотографії повного масштабу моделі – розвиваються до обрисів самого птаха. У змалюванні роботи помітно наголошується потужний візуальний ефект, утворений принциповою для даного жанру ознакою моментальності ракурсу, яка, за каноном мистецтва фотографії, навіть за умови попередньої постановки, забезпечує істинність явленого в кадрі, коли сама фотографічна техніка «наживо» оголяє в зображенні щось непомічене. У фото-екфразі режим компактного тіла особливо цінного виду соколів, здавна відомого своїми здібностями у полюванні [9, 70], у консолідації зі змістом змалюваної в колажному комплексі мініатюри з зображенням сокільників, безсумнівно спрямовує до усвідомлення сенсу сутнісної готовності до агресивної розправи.

Важливий досвід, релевантний для висвітлення порушеної проблеми, був змодельований сучасним мистецтвознавцем О. Гавришиною [3, 36–41]. У перспективі її рефлексій щодо поетики фотографії, актуалізована М. Продановичем змістовність цього виду мистецтва дозволяє змінити потрактування характеру і, відповідно, статусу та сенсу сюжетної моделі описаного ним фотознімку. У даному випадку, на відміну від стандарту, так званого, «об'єкту для споглядання» з невимушеною позою та розсіяним поглядом, на змалюваному письменником фото, натомість, спостерігається рельєфне зображення хижого птаха із зібраними крилами й довгим хвостом,

який своїми темними очима зосереджено дивився в об'єктив фотоапарата [9, 70], що, по суті, дозволяє говорити про семантичне переакцентування з кодифікованих знаків відображеного фотографією тіла на конфліктну взаємодію двох поглядів: зображеної істоти і передбаченого сюжетом глядача – ситуацію інтерсуб'єктивну, й феноменологічну, а не лише семіотичну, що важливо для розуміння категоріальної приналежності змістового результату екфрази.

Явлена наразі образність властивої даному мистецькому жанру різкої енергії ліній, поєднаних у тексті в обрисі «зловісного піка невеликого, загнутого дзьоба, що височів над ніздрями» й «розташовувався всередині широкого рота» [9, 70], уможливорює значеннєву аналогію з екстенсивним приховуванням гіпотетичного потужного динамізму й, відтак, переконливо акцентує кооптування до загальної змістовності екфрази сенсу втаємниченої загрози. Водночас, у природній для інтермедійності асоціації за схожістю вимальовується її семантичне сполучення з варіантом образної інтерпретації суб'єктивної, особистісної субверсії [4, 81] екзистенційного модусу *страху*.

Основою генерування сенсу в даному фрагменті колажного комплексу може бути визнана притаманна жанру референта екфрази ознака оптимальної статички образу-фігури. На змальованій М. Продановичем фотографії критеріям цього прийому відповідає зображення рельєфно виділеного на фотографічному образі-фоні «птаха, що сидить на чийсь руці без захисної рукавиці» [9, 70]. У даному випадку, в ситуації явленості персонажа знімку змістовністю жанротворчих рис фотомистецтва в романі «Сад у Венеції» виокремлюється сутність потрактування характеру птаха – доволі прирученого, безпечного й, водночас, хижого до тієї міри, яка робить очевидною брак захищеності від нього людської руки. Задля позначення смислового результату даного фрагмента, особливої актуальності набуває цілком диференційований зв'язок його образності з основоположним для поетики М. Продановича прийомом, так званої, «не-композиції» [14, 19], відомим серед постмодерністів, зокрема, принциповою змістовністю

відсутності, показової позбавленості очевидного [8, 437]. Саме вона наразі дозволяє підкреслити сенс неодмінної потреби того, що не з'явилося й чого не вистачає, а також увиразнити у смисловому вимірі причини цієї необхідності, сприятливої для озвучання мотиву демонстративної, гіпотетично керованої хижацької поведінкової моделі у ситуації, заданій екфрастичним матеріалом.

Крім того, актуалізована описом М. Продановича відома у фотомистецтві економія експозиції, за актуалізованим М.-Ж. Мондзеном канон жанру, через складну систему відношень, жестів, векторів дає можливість побачити дещо невидиме за своєю природою – вона переводить його у план видимого, де невидиме стає підвладним зоровому осягненню й утворює інший відкритий аспект сенсу. У зв'язку з цим, важливе уточнення містять спостереження Ж.-Л. Маріона щодо особливої змістовності перспективи в системі зорового образу. Сама вона не відкривається невимушеному погляду, проте відкриває йому все інше, її вочевидь не бачимо, але бачимо все інше з її допомогою, вона утворює, в буквальному розумінні, засновок видимого, його «перед-умову», те, що «перед-ує» йому [5]. За аналогією, у заданій письменником на описаному фото перспективі добре встановленого освітлення, що підкреслило відблиск на кігтях [9, 70], слід вирізнити оприявлені, таким чином, агресивні спалахи, які потрапляють в об'єктив уявної фотокамери, проривають пастельно-білий контраст, порушують його спокійну цілісність відкритим відображенням виплеканої гостроти хижацької «зброї». Ця поетикальна риса екфрази збагачує її змістовий простір черговим декларуванням сенсу мисливської сутності персонажу авансцени, а відтак, смислової основи події.

У реконструюванні змістової насиченості даного екфрастичного фрагменту можна помітити програмно необхідну для його творення, традиційну для логіки феноменології можливість виділити його із загального фону за рахунок окремої принципової відмінності. Вона, здебільшого, безпосередньо реалізується потенціалом відомого у жанротворенні фотомистецтва зв'язку зорового образу із жестом, на рівні виражальності

експресії пози об'єкта у внутрішньому сюжеті експозиції. Ця характерна для фото-робіт образна мова, притаманна й репрезентованій у романі «Сад у Венеції» світлині, в її поетикальній практиці урізноманітнюється варіюванням засобами контекстуально-синонімічного художнього увиразнення. Його результат виявляється тотожним актуальній для фотомистецтва грі акцентами в епіцентрі зорового сприйняття. Зокрема, у зображеній на фотографії стійкій композиції з птахом «гострих кінчиків видно не було, оскільки вони вже проткнули тканину передпліччя – три цівки світлої крові не були однаково великими» [9, 70]. Наразі, замість уявлення про вправність об'єкта, в сильній смисловій позиції опиняється усвідомлення того, що хижак не стримує себе у прояві інстинктів – не щадить, а ранить, розтерзує свою опору. Таким переакцентуванням у змістовому просторі екфрази активізується й обігрується *мотив жорстокості* в руслі її очевидної неспинності.

А отже, реалізований художніми рішеннями М. Продановича даний опис твору фотомистецтва оприявлює тему готовності до кровопролиття і відповідного контрарного емоційно-оцінного переакцентування фрагменту, до передислокації його понятійних домінант на негативному конотативному полюсі суцільної смислової вісі цього екфрастичного поля.

З іншого боку, у прийомах візуалізації характерної для явленого в романі фото й основоположної для зображальності творів фотомистецтва експозиції та кольорів, виявляється очевидною траєкторія позиційного перерозподілу в загальному образному плані всього зображеного матеріалу: смислова нерівнозначність і конотативна полярність деталей, екстрагована з контрасту пастельних відтінків і червоного кольору, зрушує і координує оптичну рухливість зображеного і вже у цій перспективі збільшується значеннєва масштабність явленої на фото «чиєїсь» – беззахисної перед лапами-кігтями – руки [9, 70]. Потужність сенсу даного оптичного ефекту посилює змістовність стереофонійної позиції пов'язаного з нею персонажу Бакі, що в реальності роману виявляється глядачем фотографії і оповідачем вражень від неї, а отже, суміщає візуальний і наративний виміри художнього

існування референта явленої в романі екфрази. У сформованій, таким чином, смисловій панорамі даного перепозиціонування актуалізується аналогія до найдавнішого мистецького зорового образу із збереженої на території Франції печери Шове, за якою видається очевидною і цілковито виправданою тема героя, який дістає змоги впізнати на явленій в реальності твору й описуваній ним світлині образ самого себе – немов розсіченого до крові тими, для кого був підтримкою у здійсненні амбітних завдань.

Оприявлений екфразою інкорпорований до тексту роману «Сад у Венеції» емблематично-іконічний образ декларованої потенційної жорстокості й агресії, за значимістю трансльованого сенсу, наближає екфрастичний опис і статус його смислового результату до жанру *мегалографії*, заснованої на сублімаційній винятковості, як його визначає представниця сучасного європейського мистецтвознавства Ф. Ріджотті [15]. Даний напрям ідентифікації і саме в такому потрактуванні набуває особливої доцільності з огляду на його цілковиту привілейованість у жанровому творчому арсеналі М. Продановича, поповненому емпіричним досвідом його живописних захоплень [14, 17]. У параметрах даного варіанту класифікації увиразнюється повна позбавленість сюжету змальнованої фотографії будь-яких властивостей, спрямованих на, так зване, «переживання історичного часу» [3, 133], яка вмотивовує і посилення нею *ефекту універсальності* генерованого екфразою *сенсу*, що набуває особливої актуальності у резонансному співвідношенні з розвиненим попередньою фото-екфразою *сенсу універсальності явищ*, зображених на описаному знімку. Водночас, у цьому статусно-дефінітивному ракурсі вияскравлюється типовий для мегалографії наратив, натхненний у романі М. Продановича апелюванням до класичної міфології, канону Святого Писання, історії і значних суспільних і політичних подій, завдяки чому з'являється можливість виокремити в семантиці даної дублетної екфрази *архетиповість* ключових понять і категорій її змісту.

Трансльований фотоекфразисом смисловий контент, помітно й безперечно кореспондує і, почасти, аналогізується з вимірами глобальної теми

безкомпромісної особистісної моральності, гуманності та відповідальності, визнаної мистецтвознавцями концептуальною і традиційною для художнього світогляду М. Продановича [14, 80]. Екфрастична практика твору, суголосно, з висвітленою продуктивністю міжтекстових зв'язків романів митця, переконливо демонструє формування в понятійному руслі цієї теми – відповідних її ключовим категоріям – критеріїв і параметрів досягнення в художній реальності і ключових категорій буття, а також визначених ними ракурсів осмислення феномену мистецтва. Така універсальність та змістовність мотивують і уможливлюють інтегрування наведених смислових ознак до значеннєвої основи екфрастичного простору, і з нею – до *єдиного семантичного коду* роману «Саду у Венеції».

Змальована гра світла і тіні, кольори, лінії та перспектива фоторобіт переконливо передають психологічно-емоційну домінанту, притаманну, відтак, образній сфері роману. А отже, явлена на поетикальній авансцені, фотографія відіграє сутнісну роль у явленні втіленої цим героєм натури, що видається вагомим у явленні сукупної семантики роману загалом.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Арсланов В.Г.* Иконология Т. Митчелла (Критика Н. Гудмена и З. Гомбриха) [текст] / В.Г. Арсланов // История западного искусства XX века. – М., 2003.
2. *Бовсунівська Т.* Роман-екфразис: генеза, дефініції та модифікації жанру [текст] / Т. Бовсунівська // Екфразис: вербальні образи мистецтва : монографія / за ред. Т. Бовсунівської. – К., 2013.
3. *Гавришина О.* Империя света: фотография как визуальная практика эпохи «современности» [текст] / О. Гавришина. – М.: Новое литературное обозрение, 2011.
4. *Ковачевић И.* Страх и култура [текст] / И.Ковачевић, Б.Жижић, И.Ђорђевић. – Београд, 2008.
5. *Марион Ж.-Л.* Перекрестье зримого [текст] / Ж.-Л.Марион. – М., 1991.

6. *Наєнко М.К.* Інтермедіальність як методологія [текст] // М. К. Наєнко // Філологічні семінари. Інтермедіальність: теорія і практика: Зб.наук.праць. – 2016. – Вип. 19.
7. *Наливайко Д.С.* Література в системі мистецтв як галузь компаративістики [текст] / Д.С. Наливайко // Наливайко Д.С. Теорія літератури й компаративістика. – К., 2006.
8. *Новейший философский словарь.* Постмодернизм / Главный научный редактор и составитель А.А. Грицанов. – Мн., 2007.
9. *Проданович М.* Сад у Венеції. Роман [текст] / Пер. із сербської Н. Білик // Всесвіт. – 2009. – № 5-6;
10. *Сиваченко Г.М.* Парадокси словацького роману [текст] / Г.М. Сиваченко. – К., 1993;
11. *Энциклопедический словарь* юного художника [текст] / Под ред. М.В. Алпатова. – М., 1983;
12. *Яценко Е.В.* «Любите живопись, поэты...» Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель [текст] / Е.В. Яценко // Вопросы философии. – 2011. – № 11.
13. *Božović G.* Književnost je najbolji proizvod srpskog društva [elektronski resurs] / G. Božović. – režim : <http://www.plastelin.com/content/view/16/89/>;
14. *Merenik L.* Mileta Prodanović: biti na nekom mestu, biti, svuda biti [tekst] / L. Merenik. – Beograd, 2011.
15. *Rigoti F.* Filozofija malih stvari [tekst] / F. Rigoti. – Beograd, 2010.

ІДЕНТИФІКАЦІЯ МУЗИЧНОГО ЕКФРАЗИСУ У ПРОЗІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX – ПОЧАТКУ XXI СТ.

У статті визначені відмінності схожих понять: екфразису, гіпотипозису, ейдолону та мистецької теми. Дослідження творів, котрі містять згадки, описи музики чи предметів, пов'язаних із діяльністю музиканта чи композитора, демонструє важливість редефініції терміна екфразис, оскільки проза другої половини XX – початку XXI століть являє нові техніки та прийоми використання конотату цитованого смислу музичного твору.

Ключові слова: екфразис, музичний екфразис, гіпотипозис, ейдолон, мистецька тема, музична тема

The article defines the differences between similar concepts: ekphrasis, hypotyposis, eidolon, and the theme of art. The research of fictions containing music works, music or objects related to the activity of musicians or composers demonstrates the significance of a redefinition of the term ekphrasis, since the prose of the second half of the 20-th and beginning of the 21st century comprises new ways and techniques of rendering the score connotation.

Keywords: ekphrasis, musical ekphrasis, hypotyposis, eidolon, musical theme, the theme of art.

Наявність чималої кількості алюзій, ремінісценцій і цитат у мистецтві для сучасників давно вже стало звичним, однак, дослідники продовжують пошуки їхніх витоків. Саме так, у пошуках першоджерел і основ інтермедіального аналізу, було віднайдене походження самого терміну «екфразис». Від творів-описів Калістрата до літератури маскульту, що паразитує на назвах відомих творів мистецтва, Гомер, звісно, лишається законодавцем еталону екфразису, котрий, хоч і не одразу став об'єктом дослідження, але, накопичивши за час від античності до сьогодення незліченну кількість словесних відображень безсмертних творінь, нині може вважатися каноном.

Розвиваючись, цей напрям дослідження значно розширився, і, окрім відомих теоретиків «канонічного екфразису» (Е. Панофський,

В. Дж. Т. Мітчелл, Н. Гудмен), знайшлися дослідники, котрі відносили до екфразису опис музики (З. Брун, К. Браун, Д. Девідсон, С. Рубінштейн), кулінарії (С. Дж. Ніколс), парфумерії (Е. Н. Мак), ювелірних виробів (В. Поршнев).

Якщо віднесення до екфразису більшості з таких описів ще й досі викликають сумнів у вчених, то музика отримала безапеляційне право бути об'єктом інтермедіальних досліджень. Однак, тут виникає проблема демаркації, що стає каменем спотикання в момент визнання описової згадки музичного моменту у тексті – музичним екфразисом.

Попри проблему визначення у тексті саме музичного екфразису, маємо нагальну потребу класифікувати твори, у яких зустрічається опис атмосфери, у якій звучить музика, чи характеристики виконання музичного твору. Дана складність виникає, оскільки явище музичного екфразису в літературознавстві не висвітлене ще настільки, щоб мати певне наукове уявлення про нього, тому, аналізуючи твір на музичну тему, або такий, в якому згадується опус реального композитора, чи той, у якому автор дає опис звучання музики, але не вказує ні назви, ні автора.

Також суперечливим є віднесення до екфразису тексту народної пісні, опису музичних атрибутів та мук творчості композитора, згадки про враження від прослуховування музики. Розмежувати поняття *неміметичний музичний екфразис* та *музична тема* можна лише за наявності чітких критеріїв, котрі, втім, вимагають доопрацювання, оскільки теоретичні засади, котрі були вироблені у минулому столітті і стосувалися, передусім, візуальних видів мистецтва, не можуть бути застосовані в ході аналізу тексту, що містить згадку про музичний твір.

Також не визначена роль питань про вплив на стиль відображення музики історичних змін та місця проживання письменника. Не з'ясовано, як впливають на точку перетину в осі національних особливостей площини літератури і музики.

Розглядаючи літературу у взаємодії з іншими видами мистецтва, перш за все, варто виокремити тип цих зв'язків та функції елементів, котрі їх забезпечують. Екфразис знаходиться на смисловому рівні, що дозволяє реципієнтові не лише отримати повнішу інформацію про твір мистецтва, але й збагнути природу речей/явищ, про які йдеться у літературному творі.

Таким чином письменник отримує майже універсальний інструмент для аплікації імпліцитного тексту, а читач – можливість зануритися в авторську реальність. Даний підхід підкреслює дуалізм природи екфразису, що проявляється у наявності рис інтермедіальності та інтертекстуальності.

Для якісного аналізу прозових текстів, слід розмежовувати поняття «екфразис у тексті» (мистецький прийом) та «текст-екфразис» (жанровий різновид), оскільки, попри схожість функцій, вони мають різні риси, тому їх можна об'єднати лише загальним визначенням.

Виступаючи у ролі мистецького прийому в літературному тексті, музичний екфразис може бути як міметичним так і неміметичним. Допустивши можливість існування неіснуючого у реальності читача музичного твору, письменник наділяє його тими ж рисами, які має і такий музичний твір, про який реципієнт напевно знає, дозволяючи, однак, домислити замаскований тропами підтекст, користуючись набутим досвідом чуттєвого сприйняття світу.

Утім, подібні експерименти письменника у створенні неіснуючої музики чи описі екзотичної музики, який буде сприйматися читачем лише в аналогіях із відомими йому музичними творами. Тобто, запустивши ланцюг асоціації, автор фактично визнає несамотійність свого опусу, а ерудований читач, відтворивши у своїй уяві характер звучання музики, зможе віднайти джерело інспірації письменника.

Проте, вживлюючи у текстове полотно «звучання» безіменної музики, письменник обмежує можливості екфразису. Зокрема, міметичний музичний екфразис може стилізувати створювану автором реальність та темпоралізувати виклад сюжету.

Присвоєння екфразису властивостей інтермедіальності та інтертекстуальності, безсумнівно, відкриває широкі можливості застосування функцій даного феномену. Тож, у прозі другої половини XX – початку XXI століття спостерігаємо, як, цитуючи імпліцитний текст, письменники оприсутнюють мистецький твір у межах вербального поля.

Створення образу музики у художньому тексті – складний процес, що передбачає знання автором біографії композитора (іноді – й відомих музикантів), історію створення опусу та обов'язковий чуттєвий досвід особистого прослуховування твору. Від дотримання цих умов залежить приналежність уривку тексту, в якому йдеться про музику, до екфразису або псевдоекфразису музичної теми.

Найчастіше образ музики реалізовується через аналіз особистості музиканта чи іншої особи, котра її виконує чи відтворює. Тож, дослідники отримують низку додаткових аспектів вивчення даного текстового рівня, серед яких: втрата людиною відчуття реальності, самоідентифікація та гендерні ролі у постмодерному суспільстві.

Розмежування двох сутностей явища екфразису на елемент літературного тексту та жанровий різновид дає можливість здійснити більш якісний аналіз творів, оскільки для кожної з цих сутностей створюємо уточнюючі доповнення до основної дефініції та називаємо специфічні маркери для їх визначення. Хоч текст-екфразис й існував до досліджуваного нами періоду, втім, його риси, як і екфразису в тексті, дещо трансформувалися. Відтак, музичний роман-екфразис другої половини XX – початку XXI століть має таку визначальну рису, як поліфонічність, що вирізняє його з-поміж прозових творів, що тяжіють до музики.

Натхнення, як фактор створення прозового твору, грає велику роль, бо, ставши слухачем, письменник відтворює філософію композитора через світогляд ключових персонажів та бере за основу концепт оригінального музичного твору. Використовуючи окремі елементи першотвору (сюжет, образну систему, назву), автор роману-екфразису спонукає читача до

відтворення нового цілісного «звучання» музичного твору в його уяві, котра, завдяки наявності Інтернету, може отримати підказку щодо напрямку руху: прослухати реально існуючий першотвір або схожі за стилем до вигаданого письменником. Алгоритм взаємодії творців і реципієнтів підводить до питання, чим є (і за умов зміни формату з паперового на електронний, може бути) сучасний роман-екфразис: римейком чи компіляцією?

Шукаючи роз'яснень, ми дійшли висновку, що термін *екфразис* потребує не лише уніфікації, але й модернізації відповідно до вимог сучасних прозових текстів, які не можуть вважатися такими, що були якісно проаналізовані, якщо були використані виключно теорії дослідників, котрі писали свої праці у дореактивну епоху, оскільки пришвидшення руху людини (а, отже, й інформації) у просторі та часі докорінно змінило свідомість цивілізованого світу, тому помітно змінилися пріоритети письменників і спосіб організації створюваної ними авторської реальності.

Феномен екфразису, як різновиду інтермедіальності, попри велику кількість ґрунтовних праць, наразі залишається без чіткої дефініції, оскільки залежить від розуміння мистецтва, котре трансформується відповідно до естетичних ідеалів доби.

Питанням, пов'язаним із екфразисом, його сутністю, визначенням, його різновидам, функціям у літературному тексті – присвячено багато праць як в українській науці, так і у зарубіжних наукових школах. Але дослідження, наприклад, В. Дж. Т. Мітчелла, Н. Гудмена, Е. Панофського, В. Вольфа, У. Вайсштайна, К. Брауна хоч і стали потужною базою для переосмислення природи екфразису в художній літературі ХХ століття, все ж не були настільки універсальними, аби аналізувати твори сучасної літератури.

Згодом з'явилися праці Є. Фаріно, С. Волл, Гранда М. Скотта та З. Брун, котрі протиставляли «класичному розумінню екфразиса» М. Крігера, Р. Вебб та Р. Міка таку рису явища, як інтертекстуальність. Російська школа, що отримала новий поштовх до розвитку завдяки працям Лозаннського симпозіуму (2002) [3; 30; 32], також долучилася до процесу переосмислення терміна в межах

сучасного літературного процесу (Н. Бочкарьова, Н. Брагінська, Є. Третьяков, А. Ханінова та О. Яценко).

Українські вчені також працюють у даному напрямку, використовуючи досвід попередників та враховуючи результати пошуків зарубіжних літературознавців. Дослідження за редакцією Т. Бовсунівської «Екфразис: Вербальні образи мистецтва» демонструє ґрунтовний підхід до вивчення трансформацій екфразису у площині світового літературного процесу [13].

У працях Л. Генералюк [13, с. 199], Т. Гребенюк [13, с. 80] та Ю. Римар [13, с. 176] представлено широкий діапазон розглянутих проблем, серед яких і питання уніфікації цього концепту, однак, більшість учених зорієнтовані на формування теорії виключно візуального екфразису, тому їх висновки не відображають специфіку дослідження саме музичного екфразису.

Тож, розглянемо найбільш поширені теорії наших попередників та сучасників у діяхронії та зважимо доцільність використання їхнього досвіду для створення ефективної моделі аналізу літературних творів, що є результатом взаємодії суміжних видів мистецтва.

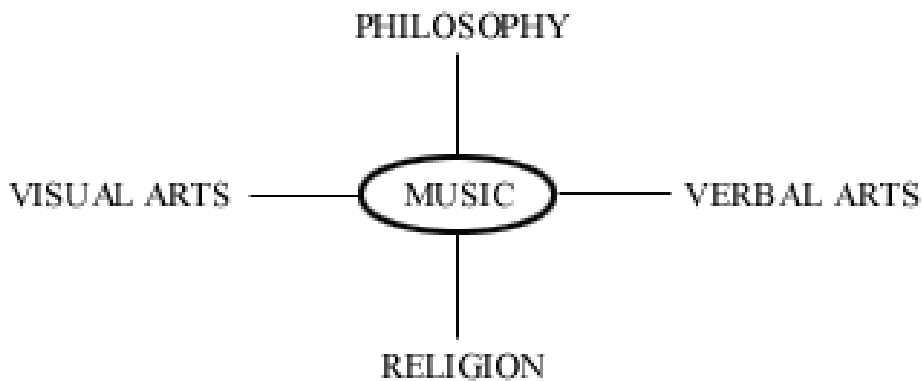
Віддаючи головну роль у творенні екфразису іконічності, В. Дж. Т. Мітчелл зосереджується на механізмові подолання інакшості, назвавши її одним із «трьох «моментів» екфрастичного захоплення (інспірація) – індиферентності (екфразис неможливий), надії (захоплення темою) та страху (передчуття злиття об'єкту та репрезентації, моменту його реалізації) – створює всеосяжне відчуття амбівалентності» [13, с. 25], що реалізовується у прагненні автора бути почутим реципієнтом.

Називаючи екфразис іменем другорядного поетичного жанру й універсальним принципом поетики, науковець знаходить причину трансформації екфразису у «предмет утопічної спекуляції, тривожної неприязні та вдової байдужості» у комплексі ідеологічних асоціацій всередині семіотичних чуттєвих та метафізичних опозицій, що формують «інакшість», на подолання якої й спрямовується екфрастична надія. Під екфрастичною поезією мається на увазі жанр, у якому тексти зустрічають своїх власних семіотичних

«інших», ті чужинні способи репрезентації, що називаються образотворчими, графічними, пластичними або «просторовими» мистецтвами [13, с. 26].

У трактаті Джона Брауна «Про виникнення, союз, силу, розвиток, розділення й падіння поезії та музики» висловлюється сподівання на те, що література й музика не просто знову об'єднуються, але слово повинне стати музикою. На думку вченого, повернення музики й слова до стану античного мистецтва неможливе, проте дослідник припускає ймовірність поєднання музики й слова за умов використання поетом засобів музичної виразності, залучення до поетичної оповіді творів музики [38, с. 222].

Проте З. Брун демонструє схему, згідно з якою музика знаходиться на перетині двох вісей і є носієм певних смислів. На думку дослідниці, музика є первинною мистецькою формою, котра взаємодіє з вербальними та візуальними та додає експресії міждисциплінарності. З її тез випливає, що музика є медіумом між раціональним та духовним, а тому – не позбавлена смислу і може передавати інформацію.



Мал. 1. Взаємодія музики з вісями візуальних та вербальних видів мистецтва та філософією й релігією.

Науковець вважає, що музика може бути досліджена як:

- 1) «музика і ...» – музична еволюція крізь призму культурних явищ або навпаки;

2) «за допомогою музики ...» – музика як посередник і унікальний перекладач творів, що належать до інших видів мистецтва;

3) «музика у ...» – відстеження засобів, за допомогою яких музика розкриває особливе значення людського досвіду або переживань, про які йдеться у творах інших видів мистецтва.

Перша категорія включає дослідження у сфері міждисциплінарних порівнянь. Вони вивчають появу музики у ширшому контексті та тлумачать зміни, викликані нею, як у зміни у загальній мистецькій, інтелектуальній та духовній парадигмі та у зворотному напрямку.

Друга категорія – дослідження музики як герменевтичного багат шарового тексту та її впливів на інші види вираження дійсності людиною. Розглядаються інтерпретації музики, в якій відображені образи інших видів мистецтва, певного світогляду та пов'язаних із цим питань.

Третя категорія – дослідження, що вивчає музичні поняття у екстра-музичних контекстах, де проявляються «ритми», «звуки», «композиція» й інші атрибути даної теми в інших видах мистецтва та яви музики у вигляді метафор у філософському, психологічному чи літературному дискурсах, або музики, що використовується у екстра-музичних контекстах у якості засобу доступу до трансцендентної реальності [40].

З огляду на зазначені вище тези З. Брун, відзначимо схожість деяких елементів запропонованої нею методики аналізу з тією, яка, зазвичай, здійснюється літературознавцями, проте й містить нові аспекти дослідження взаємозв'язків музики та літератури.

Тож вважаємо, що праці музикознавців, котрі досліджують міждисциплінарність, можуть бути використані не лише їх колегами-музикознавцями (мистецтвознавцями), але й літературознавцями, оскільки надають більше інформації про можливості суміжного виду мистецтва і відкривають перспективи всебічного дослідження явища синестезії.

Схожу думку знаходимо у працях М. Плене, котрий вважав, що особливо важливим для критика-мистецтвознавця є зіткнення з дискурсом, якого не буде у тексті [50, с. 5]. Наявність дискурсу, що тлумачиться як залучення до аналізу імпліцитного тексту, і забезпечує образність усім відомим видам мистецтва.

В. Дж. Т. Мітчелл, однак, протиставляє «накладання» вербальної та візуальної репрезентацій у «змішаних (синтетичних) мистецтвах» екфразистичним накладанням у мові, відзначаючи метафоричний характер останнього.

Стверджуючи, що метафорична вимога тяжіє над жанром екфразису, він декларує твердження, що ніякі описи вкупі не дадуть зображення, оскільки вербальна репрезентація не може репрезентувати (оприсутнити) свій об'єкт у той самий спосіб, що й візуальна репрезентація. Це означає, що «вона може посилатися на об'єкт, описувати його, звертатися до нього, але ніколи не представить нам його візуально, як це можуть зробити зображення» [13, с. 21].

Тобто, слова можуть цитувати, ніколи не «побачивши» свій об'єкт. Звідси й впливає думка Мітчелла про те, що екфразис водночас є назвою другорядного і доволі нез'ясованого літературного жанру, а також предмету більш загальної дискусії.

Можна застосувати й теорії М. Крігера, котрий назвав мову «завмерлою миттю» («still moment»). У такому разі екфразис ми зводимо до загальних принципів її естетизації. І такий підхід знову звертає нас до обмежень, котрі змушують починати визначення екфразису з іменування його одним із видів опису, що має свої особливості [44].

Ж. Жене, говорячи про опис (дескрипцію) та оповідь (нарацію), зазначив, що різниця між ними полягає у змісті, якого не існує в семіотичному сенсі [42, с. 133] – вона є семантичною і полягає у відмінності наміру, відношення та афективної реакції. Тобто, дослідник є суголосним Дж. Хагструму, котрий розглядає екфразис як поетичний модус, у межах якого німий витвір мистецтва отримує голос [43, с. 2], а тому передає повідомлення мовою читача.

Різносторонні пошуки суті екфразису, в загальному, все ж, зводяться до метафори Е. Маклуена «медіум – це меседж» [47]. Такий підхід є логічним, оскільки науковець спирається на теорію реферування, створену Н. Гудменом.

На думку Маклуена, у екфразисі об'єкт реферування є візуальною репрезентацією, тож, медіум мови має відповідати цій умові. Іншими словами, аби відбувся акт нарації з боку мистецького об'єкту, письменник має вжити екфразис, котрий здійснить переклад іманентного тексту. Тому можемо говорити, що саме імпліцитний текст знаходиться між двох інакшостей: референтом та літературним текстом.

Дійшовши думки про можливість подвійного перекодування як способу передачі меседжа, ми знаходимо підтримку в працях Є. Третьякова, котрий, хоч і зосереджує свою увагу на «живописному тексті» [29, с. 2], втім вважає доцільним застосування відпрацьованої ним теорії на взаємодії літератури з іншими видами мистецтв, зокрема з музикою.

Згідно з таким підходом успіх комунікації між суміжними видами мистецтва залежить від її семіотичного забезпечення, тобто від того, як виражається та чи інша інформація у знаковій формі.

Поставивши в один ряд символ, формулу, знак дорожнього руху, реалізований витвір уяви архітектора, фотографію, кінофільм, музичний та поетичний твори, дослідник узагальнює назву цього переліку до «культурні артефакти», допускаючи, однак, що цей список набагато ширший.

Причиною включення до поля наукових пошуків вченого синтетичних видів мистецтва та музику Третьяков убачає у зміні мисленнєвої парадигми, в ході якої здійснюється перехід до використання якісно нового семіотизованого інструментарію. Тож, на кожному новому витку еволюції науковці мають переглядати відповідність теоретичних засад до прогресуючої (на практиці) галузі досліджень.

Заклик до перегляду дефініцій у літературознавстві набув конкретної форми з виникненням перших електронних книг. Електронний гіпертекст та варіативна книга-гра, звичайно, мали свої прообрази, зокрема до появи першого

читачів підготував М. Павич, а до другої – Х. Л. Борхес, а саму концепцію комбінування імпліцитних текстів у межах літературного твору заклав Г. Гессе.

Основи, викладені у «Грі в бісер», знайшли продовження у працях У. Еко [52], котрий надав реципієнтові роль виконавця твору, як композитор віддає музикантам музику, зафіксовану у нотах на папері, знаючи, що вони потлумачать написане згідно з власним світобаченням та досвідом.

У творах вищезгаданих письменників наявні складні синтаксичні конструкції, що насичені тропами і вживлюються автором у вербальне полотно не лише з метою урізноманітнення чи прикрашання оповіді, а й для передачі певного меседжу, доступного лише читачеві, обізнаному з референтом. Утім, не можна лишити поза увагою близький до «парадоксу Еліота» «закон Борхеса» про неможливість розрізнити уявне та реальне, оскільки уявне вже існує у свідомості реципієнта, а тому – має не менше значення, ніж матеріалізований задум [5].

Накладаючи ці дві теорії, маємо вкупі виникнення культової літератури, котра лежить поза реальністю і, навіть більше, її сюжет не може існувати в об'єктивній реальності читача в тому стані, в якому її подає письменник.

Окрім Є. Третьякова, у російській школі дослідження міжмистецьких зв'язків значна кількість науковців здійснювала спроби знайти універсальне визначення екфразису. Зокрема, Н. Гашева [9] вважає, що екфразис – це вихід за межі звичної форми, відкритість, що здатна викликати динаміку метаморфоз та появу нової якості, а Н. Бочкарьова [6, с. 81], посилаючись на С. Франко називає екфразис змаганням слова і картини, в процесі якого письменник намагається викликати у читача більше емоцій, ніж він би їх отримав від особистого споглядання шедевр. Дані положення є важливими, однак, не дають повного розуміння природи екфразису.

Г. Сидорова [91] та Н. Тішуніна зосереджують увагу на інтермедіальній природі екфразису. Так Н. Тішуніна [99, с. 1] простежує тенденцію дослідження інтермедіальності від статті М. Алексєєва «Тургенев и музыка», у якій він задав новий напрям у російському літературознавстві, пов'язаному з

вивченням взаємодії мистецтв та поєднав цей напрям із загальною проблематикою загального літературознавства.

Подальше дослідження підтверджує логічність використання терміну *інтертекстуальність* по відношенню до *екфразису*, оскільки з 70-х років ХХ століття у російській філології все частіше стало використовуватися поняття «текст», що невдовзі стало одним із ключових у гуманітаристиці. Під «текстом» розуміли не лише літературне письмо, а й усі знакові, семантично значимі системи, котрі мали у собі зв'язну інформацію. Так з'явилася можливість говорити про «текст культури» та «текст мистецтва», а згодом виникли проблеми «породження тексту» та «функціонування тексту».

Саме поняття «текст» призвело до переосмислення ролі автора з його специфічним типом світосприйняття у створенні художнього твору, а також до перегляду уявлень про історико-культурні закономірності у розвитку мистецтва. Поняття «стилю», «методу», «напрямку» замінилися загальним поняттям «дискурс». Основна увага дослідників виявилася зосередженою на виявленні взаємодії різноманітних «голосів», «мов», «кодів», «текстових одиниць» («лексій»).

Значний поступ у процесі редефініції відбувся, в першу чергу, завдяки М. Бахтіну, котрий ввів поняття «діалогічності» і, разом із тим, – текстового «поліфонізму». Його наступники, Ю. Крістева [45] та Р. Барт [37], тоді ж висували тезу про інтертекстуальну природу будь-якого дискурсу: «Кожен текст є інтертекстом; інші тексти існують у ньому в більш чи менш упізнаваних формах: тексти передуючої культури і тексти оточуючої культури. Кожен текст представляє собою нове полотно, зіткане зі старих цитат. Уривки культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагментів соціальних ідіом тощо – всі вони поглинуті текстом та перемішані у ньому, оскільки до тексту та навколо нього існує мова» [37, с. 218.].

Таким чином, явище інтертекстуальності у літературі та мистецтві пов'язане з особливим принципом цитування претекстів у новому філософсько-художньому контексті.

На думку Н. Тішуніної [28, с. 4], у вузькому сенсі інтермедіальність є особливим типом внутрішньотекстових взаємозв'язків у мистецькому творі, що заснований на взаємодії художніх кодів різних видів мистецтв. У більш широкому сенсі інтермедіальність – це створення цілісного полімистецького простору у системі культури (або створення мистецької «метамови» культури).

Дещо суголосна їй і М. Уртмінцева [30, с. 975–977] – вона засвідчує наративність екфразису, оскільки він, вирівнюючи дискретність тексту, надає йому сакральності. Цей процес, на думку дослідниці, стає можливим у разі взаємодії мотивів, на яких тримається сюжет і такі прояви взаємодії мистецтв є набагато виразнішими, ніж опис, оскільки, як зазначає Н. Медніс [22, с. 58–67], у екфразисі «фіксується момент зустрічі двох художників на межі різних видів мистецтва», тому екфразис є не лише словесним визначенням зображення, але й вираженою у зображенні рецептивною установкою на відтворюючу уяву читача, зокрема орієнтацією його на сприйняття підтексту.

Отже, можемо говорити, що описовість не є головною рисою екфразису, оскільки вона лише дає характеристику статичного предмета, або констатує наявні властивості.

М. Рубінс вважає екфразис перекладом з мови однієї семіотичної системи на іншу, в результаті чого відбувається заміна зображальних знаків на словесні. Знову-таки, згадуючи про візуальні види мистецтва, він відзначає широкі можливості для інтерпретації взаємодії різних семіотичних систем у межах прозаїчного чи поетичного тексту.

Шукаючи відмінності між екфразисом та дієгезисом, Ю. Шатін [33] визнає класифікацію мистецтв Г. Е. Лессінга [46] неефективною і суголосний В. Дж. Т. Мітчеллу щодо важливості такої риси екфразису, як метафоричність, оскільки вважає метафору змістовною антитезою художньої мови, що протистоїть безликім емпіричній реальності. Усі атрибути та якості картини створюють метафоричний ансамбль, котрий репрезентує зміст вищого рівня, не залежно від предмету зображення (тобто, створюється ефект гіперреальності).

Так екфразис стає метамовною рефлексією, що впливає з метафоричного змісту картини: він принципово не є зображальним (будучи референційним) і так скорочує дистанцію між відмінними семіотичними сутностями та включає у зображений світ картини експліфіковану точку зору спостерігача.

Таким чином, Шатін підкреслює зміну принципів типологізації екфразису, оскільки визнає еволюцію авторських прийомів сучасних письменників, але й додає, що екфразис як фігура мовлення та як риторичне утворення не обмежується лише функцією міжсеміотичного перекладу. Проникаючи у художній літературний текст, він зрощується з оповіддю і так, із дієгезисом, утворює нерозривне ціле, з'ясовуючи складні відносини часу та простору у літературному тексті, на чому наголошує Б. Кассен: «Екфразиси не просто наповнюють собою романи: нерідко саме екфразиси, беручи владу до своїх рук, диктують повністю чи частково саму структуру роману» [16, с. 184].

С. Зенкін, коментуючи підсумки Лозаннського симпозіуму, відзначив, що відбулося чергове виникнення перед ученими проблеми відкритого та закритого тексту: якщо вважати, що текст є безкінечним і будь-який його відрізок може бути у новому, особливому «жанрі», то екфразис, звичайно, один із таких жанрів; якщо ж застосовувати категорію жанру лише до тоталізуючої, завершуючої структури твору, то він являється однією з фігур у складі, припустімо, поеми, хоч би й своєю протяжністю та поширеністю на всю її довжину.

При цьому в другому розумінні він мислиться як виділене місце тексту, де текст намагається подолати власну текстуальність, дискретність, виконати гораціанський заповіт *ut pictura poesis* (поезія – як живопис») та реалізувати «прагнення знаку до природності, до подолання свого статусу знака. Погодивши такий підхід до ідентифікації екфразису, більшість учасників конференції не лише засвідчили своє розуміння екфразису як прояву священного смислу, а й негласно утвердили формулу Мітчелла (байдужість-надія-страх) [15, с. 347-348].

Тут варто звернути увагу, що у оригіналі праць російськомовних дослідників вживається слово «художественный», а англomовних – «art» (мистецький, образотворчий). Ми вважаємо, що саме через вживання цих термінів науковці схилиються виключно до думки, що екфразис можливий лише у разі взаємодії літератури та пластичних видів мистецтва.

Однак, значна кількість науковців, попри складнощі, котрі виникають у процесі дослідження зв'язків літератури та такого абстрактного виду мистецтва, як музика, доводять, що невізуальний твір мистецтва теж може створювати в уяві реципієнта яскраві образи, котрі суттєво впливають на якість вербального тексту та його сприйняття читачем.

Праці С. П. Шера, К. С. Брауна та В. Вольфа називають базовими для інтермедіалістів, оскільки вони дали старт відпрацюванням ґрунтовних засад щодо включення музики у поле досліджень міжмистецьких зв'язків. Зокрема, Шер типологізував зв'язки музики та літератури наступним чином [7, с. 94]:

- 1) Симбіоз музики та літератури (вокальна музика);
- 2) Література і музика (програмна музика);
- 3) Музика у літературі:
 - а) вербальна музика (імітація музики словами);
 - б) мовленнєва музика (традиційна музикальність; фоніка, ритм, динаміка);
 - с) аналоги музичної техніки та структури.

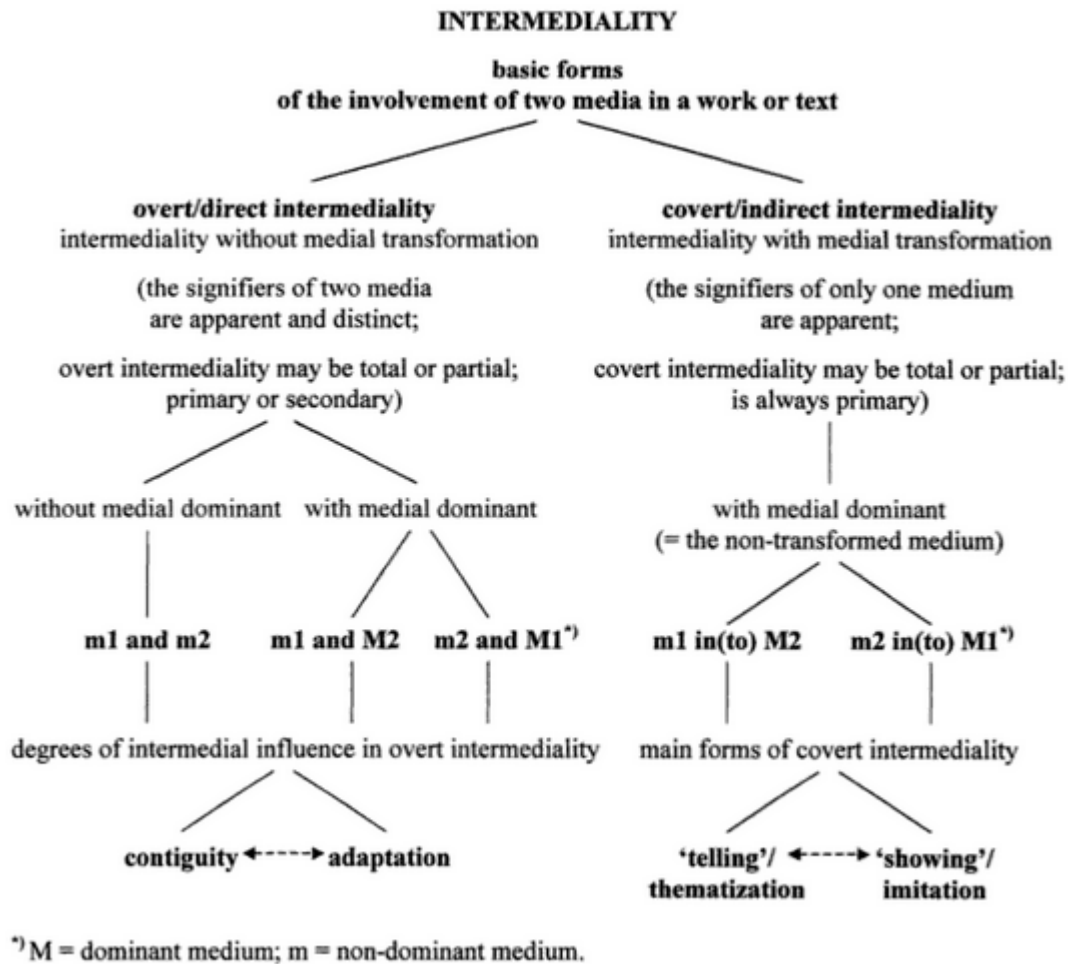
Утім, В. Вольф, виходячи з тез Шера, вважає інтертекстуальність та інтермедіальність «міжсеміотичними відношеннями», розмежовуючи мономедійний і кросмедіальний варіанти зв'язку. Мономедійний варіант, на його думку, виявляється не в буквальному перенесенні матеріалу одного виду мистецтва в інший, а в його перекладі мовою медіадомінанти, завдяки чому зберігається гомогенність структури артефакту. Також учений заперечує тези П. Вагнера [51] ніби інтермедіальність є складовою інтертекстуальності, вважаючи їх рівнозначними категоріями [53, с. 187].

В. Вольф: Інтерсеміотичні форми



Мал. 2. Схожість та відмінність інтертекстуальності та інтермедіальності (В.Вольф).

Хоч ми й розглядаємо інтермедіальність як складову інтертекстуальності, будучи суголосними «опонентіві» Вольфа, проте приймаємо його заувагу щодо обов'язкової наявності імпліцитного тексту, без якого неможлива взаємодія двох медіа в межах одного тексту. І вважаємо за доцільне також користуватися типологією Шера, згідно з якою є змога розмежувати екфразис як складову тексту та як його формотворчий елемент.



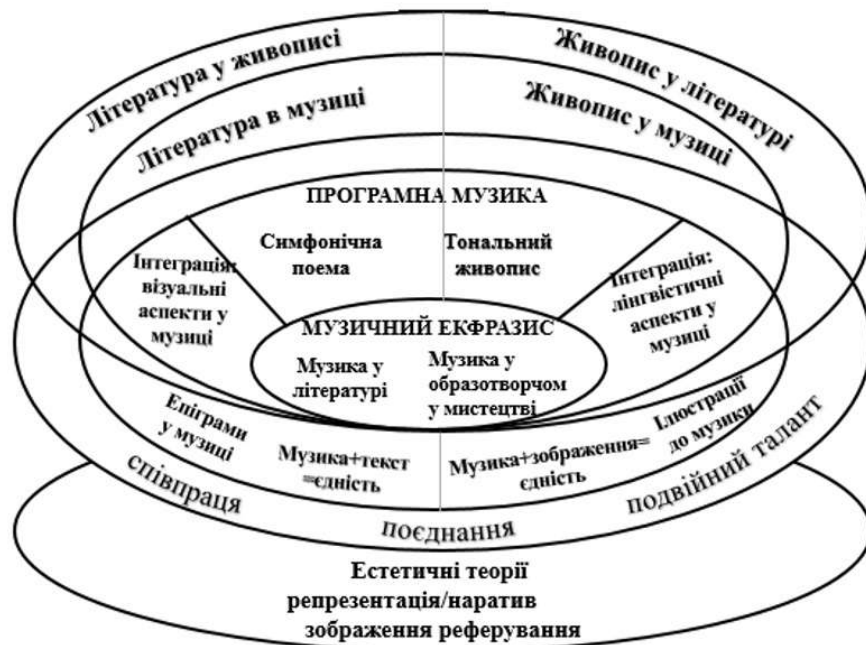
Мал. 3. Базові форми взаємодії двох типів медіа (В. Вольф).

Є очевидним, що дослідник взаємозв'язків літератури та музики, особливо якщо йдеться про таке складне для дослідження явище, як музичний екфразис, повинен мати хоча б базову музичну освіту, або у ході дослідження співпрацювати з музикознавцями. Зокрема, цим шляхом пішли такі науковці, як С. Баранова, К. С. Браун, Л. Генералюк. Найбільш плідним можемо вважати дослідження, здійснене З. Брун, музикантом та викладачем-музикознавцем.

Створена нею схема взаємодії різних видів мистецтва та явищ [41], які мають місце бути при цьому, наразі, може вважатися максимально вдалою. Зокрема, дослідниця вважає музичний екфразис спорідненим із програмною музикою, що й спростовує твердження про виключно описову природу екфразису, котра, зважаючи на різноманіття існуючих мистецьких прийомів у

художній літературі, є занадто невиразною рисою, аби вичленувати з-поміж множинних розгорнутих описів саме екфразис.

3. Брун: Взаємодія різних видів мистецтва



Мал. 4. Продукти взаємодії суміжних видів мистецтва (З. Брун).

З. Брун вважає спільною рисою програмної музики та музичного екфразису зв'язок із певним сюжетом, а, оскільки в обох випадках відбувається кодування символів задля передачі вузькому колу посвячених особливого меседжу, можемо говорити про підтвердження теорії Є. Третьякова.

Особливу увагу варто приділити типології екфразису. О. Яценко [34, с. 47-49] не лише ввела в обіг новий термін «ілюзія екфразису». Вона створила, на нашу думку, одну з найбільш вдалих систем розрізнення різних типів екфразису та зазначила, що суб'єктом, тобто автором екфрази, в тому чи іншому творі можуть виступати як сам письменник, так і герой, від особи якого здійснюється опис.

Науковець виділяє такі типи екфразисів:

- 1) прямі та опосередковані;

- 2) повні, згорнуті та нульові;
- 3) міметичні та неміметичні;
- 4) за референтом (живописні, архітектурні, кіно- та фото- тощо);
- 5) експліцитні та імпліцитні;
- 6) за авторською приналежністю (монологічні та діалогічні);
- 7) цілісні та дискретні;
- 8) прості та складені;
- 9) за часом появи у тексті (первинні, вторинні, нульові та мікроекфразис);
- 10) дескриптивний, тлумачний та психологічний.

Тож, ідучи до формування максимального уніфікованого визначення музичного екфразису, ми маємо зауважити його неоднорідність, зокрема можливість бути як елементом художнього тексту, так і жанровим різновидом, а також залежність від референта та мистецького задуму, від якого залежить, яка саме частина імпліцитного тексту буде оприявленою та використаною і реципієнтом також, бо відображені у тексті маркери, якими можна впізнати та дешифрувати конотат*, мають відтворюватися в уяві читача.

Г. В. Ф. Гегель [10], роздумуючи над дихотомією зміст – форма в мистецтві, виокремлює символічну, класичну та романтичну форми мистецтва**. Символічне мистецтво, на думку мислителя, не досягає тотожності змісту і форми, лише натякаючи на внутрішній сенс у явищі зовнішньому. Класичний ідеал відповідає зображенню абсолютного як такого в його самостійній всередині себе зовнішній реальності, в той час, як романтична форма мистецтва має як за зміст, так і за форму суб'єктивний характер душі та почуття у їхній безкінечності та конечній визначеності.

Музика, на думку Гегеля, завдяки звуку залишається «стихією зовнішньої форми та наочної видимості», стаючи крайньою точкою суб'єктивізму в

* Використовуємо даний термін у нашому дослідженні на позначення комплексу символів та значень, з яких складається образ певного твору мистецтва.

** Мистецтво – одна з форм суспільної свідомості; образне осмислення дійсності; вид людської діяльності, що відбиває дійсність конкретно-чуттєвих образах відповідно до певних естетичних ідеалів.

мистецтві. Філософ вважає, що її змістом виступає в самому собі суб'єктивне начало, і вираження не створює йому об'єктивність, що просторово перебуває, а своїм нестримним, вільним зникненням показує, що воно виявляється повідомленням, яке, не маючи саме по собі стійкості, зберігається лише у внутрішньому і суб'єктивному світі й повинно існувати лише для суб'єктивного внутрішнього світу [10, с. 278-279].

Зазначимо, що тут визнається здатність музики до передачі інформації, попри відсутність у ній звичних засобів фіксації смислу. З огляду на це, можна вважати продуктом діяльності композитора музику/мелодію, що звучить, а не сукупність знаків, якими він зафіксував музичну композицію на папері. Можливо, саме це і є вказом на об'єктивність, про яку каже Гегель, оскільки звучання певних тембрів і виконання окремих ритмічних малюнків є універсальнішим способом передачі інформації, ніж системи знаків, котрі для виконавців у різні часи та у представників різних культур значно різнилися між собою і, тим більше, від відомої нині нотної грамоти.

У свою чергу, поезія, відповідно до класифікації мистецтв Гегеля, є цілісністю, що об'єднує в собі на більш високому щаблі, в царині самого духовного внутрішнього життя крайнощі, представлені пластичними мистецтвами та музикою [10, с. 278]. Разом із тим, слід зазначити, що не всі митці доби Романтизму поділяли думку про першість музики серед мистецтв.

Так, Де Санктіс розвивав тезу Гегеля про поезію як всезагальне мистецтво духу, що стоїть понад музикою. Він вважав присутність музики у поетичному творі його слабкістю й доказом зубожіння внутрішнього життя поета, а також ознакою надзвичайного релігійного, морального та політичного занепаду, звідки, власне, й починається розпад поезії – «музика не здатна піднести до величі». [8, с. 188].

В ієнських романтиків синтез уперше осмислюється як невід'ємна ознака органічної «узгодженої» культури. Саме явище синтезу мистецтв було вперше піддане аналізу у працях таких філософів, як І. Кант, Г. Гегель, Ф. Шлегель,

Ф. Шеллінг, Новалис, Л. Тік, В. Ваккенродер та ін. У Росії ХХ століття до цього питання зверталися М. Бердяєв, П. Флоренський, О. Лосєв, В. Ванслов.

Феномен синтезу цікавив романтиків у зв'язку із утопічним ученням про «всекультуру», розробкою якого вони займалися. У «всекультурі» стикаються та взаємодіють такі різні явища, як наука і мистецтво, мистецтво і філософія, мова і міфологія тощо. Принцип синтезу тут стає вирішальним методологічним аспектом.

Уперше термін «синтез мистецтв» ужив німецький композитор Ріхард Вагнер [27]. Синкретичний твір, за Вагнером, не знає не лише поділу на музикантів та поетів, але й на акторів і глядачів. Твір мистецтва майбутнього мислився як певний медіальний синтез, як загальнонародний, навіть загальнолюдський смисловий простір, в якому конститується, набуває контурів і характеру артистичне людство. Беручи участь у створенні синтетичного продукту, воно створює свою ідентичність, формулює свої закони та інтерпретує свої долі. Театр у зв'язку з цим перебирає на себе функції всіх суспільних установ, стає на місце парламенту й суду, науки і виробництва [14].

Особливою популярністю в романтичному мистецтві користувався жанр програмної музики – спосіб взаємодії слова і музики, який набув значного розвитку у ХІХ столітті. Дещо в інший спосіб взаємодія музичного мистецтва та літератури спостерігалися у ХІХ столітті в період становлення реалізму, що орієнтував художню творчість на зближення з життєвою реальністю, на пізнання й осмислення суспільних відносин, в яких протікає людське життя. Саме в період реалізму, який особливо розквітнув у Франції та Росії, музика починає поступатися місцем літературі. Прозові жанри витісняли поетичні, повість випереджала в ієрархічному розподілі мистецтв романс, драматичний театр тримав першість поряд із оперним мистецтвом.

Але до появи взірців сучасної музики письменникам періоду другої половини ХХ – початку ХХІ століть лежить такий довгий шлях, що його, напевно, змогли б передбачити творці програмної музики. Адже для періоду, про який ішлося, ключовими революційними фігурами стали Р. Вагнер та

Г. Берліоз, кожен із яких, однак, обстоював власну точку зору, діаметрально протилежну іншій.

Сповідування ідеалів К. Ф. Глюка призвело Р. Вагнера до того, що він вважав музику елементом оживлення поетичного тексту, тому його творчий шлях пов'язаний з оперою. У відповідь Г. Берліоз вважав обурливим домінування слова над музикою, тому, розчинивши у звуках пейзажі, він визначив головним наратором саме звучання тем, а не озвучені солістами слова.

Проте, саме Р. Вагнер зацікавив одного з найяскравіших філософів-мистецтвознавців ХХ століття – Х. Ортега-і-Гассета [23; 24]. Взявши за відправну точку творчість Ф. Мендельсона, видатного мелодиста та автора великої кількості технічно складних та гармонійно класичних творів, він простежує шлях трансформації смаків публіки, динаміка яких, зазвичай, не збігалася з творчим баченням композиторів нової доби.

Цікаво, що таке тлумачення іспанського філософа фактично протиставляє німецьку (та австрійську) музику (Мендельсон, Вагнер, Бетховен) – французькій (Дебюссі) та російській (Стравінській). Можливо, причиною подібного аналізу є упередженість, що була породжена пропагандою спільності ідей з Німеччиною та Італією, або ж – Х. Ортега-і-Гассет вбачав у німецьких композиторах продовжувачів традицій потужної академічної школи, котра багато в чому визначила шлях розвитку європейської музики, та намагався заперечити нормальність розвитку «класичної» музики поза колискою канонів, називаючи це своєрідним мудруванням. Але при цьому він наголошує, що визнання вищості «Весільного маршу» над «Післяполуденним відпочинком фавна» – здійснення «терористичного акту» по відношенню до мистецтва.

У «Musicalia» Х. Ортега-і-Гассет визначає головною причиною, завдяки якій слухач сприймає музику, «механічний відгомін» всередині себе, «сентиментальну хмаринку райдужного пилу, що було підняте у душі низкою прудких звуків» [23, с. 6]. Тобто, почуте – лише поштовх до старту рефлексії, що свідчить про потребу людини віднаходити у будь-якому творі мистецтва себе. І коли вже візуальне задає досить реальні та жорсткі вимоги до

відповідності, то аудіальне, зокрема музика, розмиває принциповість до стану абстрактності. Звідси можемо зробити висновок, що музика була рушієм до формування авангардистських течій живопису.

Продовження історії зміни естетичних ідеалів реципієнта отримуємо у праці Т. Адорно «Філософія нової музики» [1]. Учень А. Берга, він старанно досліджував композицію в межах власних діалектичних студій. Побудувавши логічний шлях розвитку музичної естетики, Адорно піддав діалектичній критиці дві композиторські школи: нововіденську (Шьонберг, Берг, Веберн) та неокласицистичну (Стравінський).

Як і його попередник, філософ не віддає явної переваги жодній з них, усе ж можна помітити його тяжіння до австро-німецької традиції. Обидві наслідують кризу, про яку Ортега-і-Гассет говорив, що вона необхідна для формування нової аристократії [23, с. 5]. Центром цієї кризи, однак, був Відень, котрий за майже два століття став музичною столицею. Саме розвиток французької музики похитнув домінанту австро-німецької музичної традиції.

С. Франк, К. Сен-Санс, Ф. Пуленк, Е. Саті, А. Оннегер та Д. Мійо стали піонерами нової подачі музики, мотивуючи ці зміни реакцією на зміни світу – глобалізацію (своєрідні протести Пуленка, Мійо, Оннегера, котрі занурювалися в античну тематику, озвучуючи її музикою сучасного світу), виникнення нових засобів комунікації (опера Ф. Пуленка «Людський голос» для одного виконавця – жінки, котра спілкується телефоном із колишнім коханцем), що не могло не відбитися у всіх видах мистецтва. Дедалі частіше вживається поняття «оголений нерв», як ознака вразливості митця та відвертої демонстрації глибинних почуттів через дисгармонійні поєднання кольорів чи звуків, оксюмори тощо.

Прем'єри багатьох композиторів-новаторів супроводжувалися скандалами, втім, попри провали, твори вже згадуваних Стравінського та Берга увійшли до скарбниці видатних творів XX століття, інспірувавши написання творів художньої літератури (романи «Синдром Петрушки» Д. Рубіної і «Воццек&Воццекургія» Ю. Іздрика).

Об'єднавчий процес набутків, попри спільну рису (скандальність), відбувався досить повільно і кульмінації набув у творчості П. Бульоза (твори якого з'являються у романі «Голова Якова» Л. Дереша), котрий в середині 50-х років розгорнув науково-дослідницьку роботу у галузі естетики та техніки композиції, експериментуючи з електронною та мікрохроматичною музикою, й був видатним диригентом, якому, окрім оркестрового диригування, вдалося досягти належного рівня і у хоровому, записавши на студії Sony альбом хорових творів Шьонберга *asapella*.

Також варто відзначити такі яскраві постаті як А. Шнітке, П. Хіндемита, Ф. Гласса, Б. Бартока, Дж. Кейджа. П'єса Кейджа з назвою «4'33» (під час «виконання» якої музикант показово зберігає тишу і зовнішній спокій – цитування даного твору можна зустріти у романі В. Орлова «Альтист Данілов») – остаточно перевернула естетичні уявлення як відвідувачів концертів академічної музики, так і мистецтвознавців та музичних теоретиків, оскільки відтоді музика позбулася комплексу форматності, поступившись такому невпинному для кінця XX – початку XXI століття процесу, як комерціалізація. Відтак, не маючи причин зберігати образ недосяжності високого мистецтва, сучасна музика стала частиною процесу деволюції академічності на перформанс.

Т. Гундорова зазначає, що у культурі нового часу кітч стає рецептивною проблемою і пов'язується з питанням цінності – той чи інший твір отожднюється з кітчем залежно від естетичних смаків і пріоритетів реципієнта [12, с. 5]. Посилаючись на К. Грінберга, автора засадничої для теорії масової культури у XX ст. праці, дослідниця нагадує про природу кітчу та історію його перетворення з раннього стандартизованого прояву масової культури на домінуючий стиль.

Переоцінка значення продукту індустріальної революції, котрий утворився внаслідок масового переселення сільських мешканців до міст, занепаду аристократії з її культурою, зміни функцій і природи традиційної народної культури (фольклору), зростання рівня технології призвела до переосмислення ієрархії високої та популярної культур і кітч уже не відсувався

за межі самого мистецтва. Гундорова цитує Т. Адорно, вислів якого «кітч як чортик затаївся у кожному творі мистецтва і при першій же нагоді вигулькує з нього», є актуальним у часи засилля продуктів маскульту в усіх мистецьких сферах [12, с. 15].

Крім того, Гундорова підкреслює таку рису «анти-стилю» як популярність та його здатність перетворювати мистецтво на річ, яку можна споживати і цю деестетизацію вже сприймають як належне, оскільки відтепер споживач сприймає мистецьку річ не через її автономність і індивідуальність, а так, як відповідає ця річ його власним потребам та інтересам, як відбиває вона його власні уявлення про реальність [12, с. 24].

Зважаючи на сказане, відзначимо важливість спостереження за трансформацією естетичних ідеалів періоду другої половини XX – початку XXI ст., оскільки пропозиція, себто художня література, що мала задовільнити попит, тобто, читачів, також мусила змінюватися, аби молоде покоління продовжувало читати. Припускаємо, що саме цей фактор, а також бурхливий розвиток інформаційних технологій і заклали традиції нової розважальної літератури та появи електронних книг із функціями мультимедіа, аудіо-книг, он-лайн-книг-квестів тощо.

Взаємозв'язки музики та літератури досліджуються у багатьох аспектах, оскільки безкінечна кількість їх варіантів може бути класифікованою з різних точок зору. Класифікувати взаємодію музики з літературою спробувала й Р. Брузгене. Спираючись на одну з кращих праць компаративіста К. С. Брауна «Зв'язок музики та поезії у ракурсі виразності» [39, с. 100], вона визнає важливість таких піднятих позитивістами питань контактів, паралелей впливів, джерел, літератур та авторів, уваги до історії окремих мотивів та тем, міжнародного розвитку жанрів. На думку Р. Брузгене [20, с. 93], вклад позитивістів у порівняльне літературознавство дослідники відчують і сьогодні, формулюючи теми та оперуючи накопиченими даними.

Спираючись на праці С. П. Шера, Б. Асаф'єва, В. Халщевнікова, В. Васіної-Гроссман, М. Гаспарова, Н. Фрай, К. С. Брауна та Р. Пікока,

дослідниця акцентує увагу на важливості такого міжпредметного терміну, як форма та можливості варіювання окремих елементів всередині неї.

Типологізація зв'язків літератури і музики дещо прояснює напрям нашого дослідження, проте не дає вичерпних пояснень щодо природи похідних від взаємодії літератури та музики продуктів. Ми знаємо, що «вербальна музика» є властивістю поезії, котра не могла існувати поза мелодикою. Втім, авангардні течії XX століття хоч, і, здавалося, порушили цю традицію, та, з огляду на зміни естетичного начала, не стали осторонь процесу демелодизації.

Ці процеси відображені у національних літературах. Проза насичується складними дієприкметниковими та дієприслівниковими зворотами (М. Павич та Ю. Іздрик), синтаксично оповідь «підлаштовується» під «звучання» музичного твору, що реферується (Ю. Іздрик, Д. Рубіна, Л. Дереш), до «звучання» певного музичного твору долучаються супутні звуки, котрі стають частиною нового твору (П. Хьог, М. Павич, Є. Положій).

Спробувавши знайти найбільш вдале визначення для екфразису, зокрема музичного, ми, передусім, намагалися виробити критерії для його визначення, однак це було б неможливим без розмежування на основні види: екфразис у тексті та текст-екфразис. Щодо детальнішого ділення категорії, найбільш точною ми вважаємо класифікацію екфразисів, здійснену О. Яценко [119, с. 48-50]. – такий підхід допомагає краще зрозуміти природу екфразису у творі та окреслити деякі його функції. Однак, лишає питання відкритим щодо універсального визначення для самого явища.

Аналізуючи прозові твори авторів зламу століть, ми дійшли висновку, що екфразис – продукт міжмистецьких зв'язків, якому властиві риси інтермедіальності та інтертекстуальності, а його головною ознакою є наявність конотату, що виводить реципієнта за межі вербального поля за рахунок чуттєвого сприйняття прочитаного.

Тому, виділяємо музичний екфразис у тексті як мистецький прийом, в основі якого лежить принцип перекодування імпліцитного тексту в межах суміжних видів мистецтва.

Приймаючи тези Г. Сидорової [25, с. 117], можемо виділити такі його загальні риси:

- 1) наративність;
- 2) експресивність;
- 3) репрезентативність;
- 4) імагологічність.

Передача прихованого меседжу, мабуть, є одним із найголовніших завдань екфразису в тексті. Щодо важливості виражальної здатності екфразису також не може бути сумнівів, оскільки, за рахунок передачі особливого смислу, автор підвищує напругу сюжету. Незалежно від того, чи називає письменник ім'я референта, екфразис репрезентує читачеві саме музичний твір, створюючи при цьому образ музики в уяві реципієнта.

Складністю у визначенні музичного екфразису в тексті є його подібність до звичайного опису музики, ейдолону та музичної теми. Іноді дослідники вважають ці визначення однорідними, долучаючи до них гіпотипозис, мімесис та дієгезис, проте ми вважаємо за необхідне чітко розмежовувати їх, з огляду на приналежність до різних рівнів і, відповідно, їх функцій.

Екфразис не є виключно описом (змалюванням), бо застосування техніки художника письменником є репрезентацією репрезентації, тому з кожним втіленням меседж, що його несе оригінал, втрачатиме силу та виразність як і належить копії [20]. Тож, обговорюючи тему інтермедіальності, котра дедалі більше шириться інформаційним простором, неможливо обійти увагою явище екфразису, котре, попри велику кількість опублікованих ґрунтовних праць, на разі, залишається без чіткої дефініції, оскільки залежить від поняття мистецтва, котре трансформується відповідно до естетичних ідеалів доби.

Дослідження екфразису у прозових творах доби постмодерну, без сумніву, є не лише актуальним, а й перспективним, адже, будучи свідком зміни художніх еталонів, що відбулася на зламі XX-XXI століть, ми можемо знайти відправну їх точку та відстежити взаємовпливи суміжних видів мистецтва. Важливість такого спостереження полягає у тому, щоб визначити критерії та

окреслити функції екфразису, максимально уніфікувавши визначення, котре б працювало незалежно від виду референта. Особливо це стосується музичного екфразису, котрий ідентифікувати найважче, бо досі науковці не визначили що саме може називатися вербалізацією референта: згадка про назву твору, опис звучання музики чи коментування виконаного твору (або ж історії його написання).

Складність дослідження феномену полягає у відсутності матеріального артефакту, адже ноти не є плодом «творчих мук композитора» – вони являють собою лише зафіксовану у певній системі знаків музику, тому даний вид екфразису не можна оцінювати за критеріями, котрі виробились у ході дослідження зв'язків літератури та візуальних творів мистецтва. Однак, якщо прийняти припущення, котре випливає з тези Г. Ф. Гегеля про домінування матеріальних «видів» мистецтва, можемо вважати результатом творчості «музичного письменника» ноти/партитуру, які містять смисл, що відповідає, наприклад, прозовому художньому творові, у якому письменник реалізував свій авторський задум – в обох випадках слова/ноти є лише символами/знаками, в яких закодоване певне повідомлення.

Нова теорії естетики Н. Гудмена суттєво вплинула на формування оновленої теорії екфразису, адже, вважаючи процес реферування головним для взаємовідношень різних видів мистецтва, він визначив мистецтво когнітивною сферою. Створена ним теорія символу є універсальною для всього простору людського мислення, а мова стає медіумом, а не простим буквенним відображенням думки [13, с. 15-17]. У інтерпретації В. Дж. Т. Мітчелла екфразис є відображення суті естетичного явища одного виду мистецтва – в іншому [13, с. 18].

Мімесис є найпростішим елементом нашого аналізу, оскільки є принципом творчої діяльності художника (митця), що, як вважав Р. Ходель, полягає у відтворенні дійсності наслідуванням за рахунок доступних даному виду мистецтва засобів. Відтак, ми можемо говорити лише про міметичність

екфразису (чи називається референт – в нашому випадку мається на увазі певний музичний твір) [32].

Противагою мімесису є дієгезис – створений митцем відмінний від реальності художній світ. Можна сказати, що тут, на відміну від мімесису, головним є не зображення (що), а опис (як), тому найчастіше екфразис асоціюють із дієгезисом [33], ми ж вважаємо, що ці поняття належать до різних рівнів будови тексту, тому їх порівняння не може бути коректним. Але екфразис, що утворився від неіснуючого у реальності читача твору мистецтва, можна назвати дієгетичним, або ж – неміметичним. Тут є доцільною згадка про тезу К. Барбетті: «*Ekphrasis is a verb, not a noun*» («екфразис – дієслово, а не іменник») [36].

Л. Генералюк, зазначаючи, що в науці про літературу спостерігається, без перебільшення, своєрідний екфразисний бум [11, с. 52], підкреслює хисткість пограниччя дефініцій, вказавши на різноплановість досліджень сучасних учених-літературознавців та їх попередників (зокрема, психологів та філософів цікавить алгоритм перекодування, істориків мистецтва та літератури – процес формування екфразистичної моделі, а лінгвістів – механізми й інформаційний потенціал інтерсеміотичного перекодування). У своїх працях науковець розмежовує поняття «Bildgediht», «гіпотипозис» та «екфразис» (час від часу автор використовує термін «екфраза». Ми вважаємо доречними обидва варіанти, оскільки в Україні ще не усталився єдино вірний варіант, котрий був би належно обґрунтованим).

Головною рисою, що відрізняє екфразис від двох інших явищ, на нашу думку, є безумовність щодо природи референта, а Bildgediht та гіпотипозис можуть виникати лише за умови візуальності [13, с. 12] твору мистецтва, що напряду ніяк не поєднується з рецепцією музичного твору.

Т. Бовсунівська, посилаючись на К. Клювера [13, с. 160], зазначає, що Bildgediht (художня поетика), Musikgediht (музична поетика) та Architekturegediht (архітектурна поетика) є першими видами тексту-екфразису –

такі припущення, звичайно, спрощують класифікацію жанрових новоутворень, проте не сприяють полегшенню ідентифікації екфразису в тексті.

Мабуть, розлогий опис генетично є найближчим до поняття екфразису, та більш точним було б зіставлення екфразису (особливо неміметичного) з ейдолоном – поверховим описом, що дозволяє порівняти схожість мистецьких об'єктів і підтвердити або ж – спростувати їх ідентичність. Зважаючи на існуючі визначення екфразису, важко назвати згадку про неіснуючий у реальності читача твір мистецтва саме екфразисом, а не ейдолоном.

Таким чином, для необізнаного з культурою, представником якої є автор, реципієнта, опис візуального об'єкту чи цитування народної пісні, розуміння якої вимагає вивчення звичаїв чи історії соціуму, про який ідеться, мало чим відрізнятиметься від такої, що насправді не існує, бо вона справді не існує в реальності читача.

Дізнаючись про імпліцитний текст, що пов'язаний з подальшим розвитком подій (чи то сам самотужки почавши досліджувати культурні нашарування певної спільноти чи етносу, чи ж то дізнаючись про це з подачі автора), читач відчуває різницю між цими явищами, хоч його метою є не теоретичне дослідження тексту, а намагання краще зрозуміти задум автора. Тож, бачимо, що екфразис, як цитата твору мистецтва, різниться від ейдолону лише ступенем проростання у текстове полотно.

Однак, ми вважаємо, що наявність конотату не лише відрізняє екфразис від подібних явищ, але й утверджує його як елемент інтертекстуальності, тому ми суголосні з Є. Третьяковим, котрий тяжіє до візуальності (однак, не відкидає можливості долучення музики до ряду мистецтв, котрі можуть ефективно взаємодіяти з текстом) та вважає екфразис мовою міжкультурної комунікації, обстоюючи теорію екфрастичного перекладу [29, с. 25], що базується на принципі інтерсеміотичного перекодування [30, с. 1].

Говорячи про перекодування та наявність конотату, ми спираємося на тезу Ю. Лотмана: «Позатекстові зв'язки твору можуть бути описані як відносність великої кількості елементів, зафіксованих у тексті, до великої

кількості елементів, з якої був здійснений вибір даного використаного елементу» [29, с. 33].

На нашу думку, найбільш вдалим підходом до з'ясування демаркаційних меж є розмежування понять музичний екфразис та музична тема, а також визначення типу екфразису: текст-екфразис чи екфразис у тексті.

Музичною темою (псевдоекфразисом) можна назвати:

- згадку про музичний твір;
- опис рецепції музики без прив'язки до образів, які закладав композитор у даний твір;
- обговорення фактів, що стосуються музики;
- опис предметів творчої майстерні композитора.

Візуально вищесказане має вигляд схеми:



Мал. 5. Ейдолон, розгорнутий опис, музична тема (псевдоекфразис)

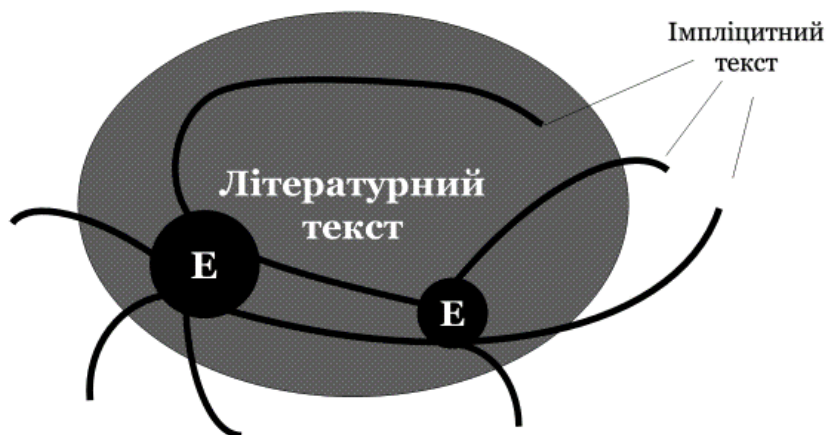
Розглянувши подібні явища, котрі, нерідко, науковці порівнюють із екфразисом, ми дійшли висновку, що всі вони мають певну подібність до

екфразису і, зважаючи, на різноманіття форм вираження референту, можуть викликати складність при їх ідентифікації. Однак, слід зауважити, що гіпотипозис не є можливим для зазначення зв'язків музики і літератури, оскільки стосується виключно візуальних видів мистецтва, а мімесисом та дієгезисом може назватися будь-який прояв взаємодії літератури із суміжними видами мистецтва – це залежить лише від реальності твору мистецтва. Що ж до екфразису, то його різнить наявність референта, котрий має певний конотат, і це підкріплює нашу тезу про те, що екфразис є інструментом для збагачення вербального тексту, а не лише прикрашання оповіді.

Спираючись на тезу П. Вагнера щодо сприйняття інтермедіальності як елементу інтертекстуальності, варто прислухатись до Є. Третьякова (хоч він і тяжіє до візуальності) і Ю. Лотмана, котрий вважав, що позатекстові зв'язки твору можуть мати вигляд відносності великої кількості елементів, зафіксованих у тексті, до великої кількості елементів, з якої був здійснений вибір даного використаного елементу.

Також ми знаходимо підтвердження своїх припущень у А. Парасківеску [35], котра вважає екфразис особливим типом інтертекстуальності та розглядає його крізь призму герменевтики.

Спробуємо візуалізувати схему взаємодії конотацій екфразису та художнього вербального тексту у схемі:



Мал. 6. Екфразис у тексті.

Ризомна природа екфразису дозволяє концентрувати у вербальному полі твору позатекстові смисли (перш за все – імпліцитний текст, що міститься у музичному творі).

Як бачимо, музичний екфразис у тексті – це мистецький (авторський) прийом, в основі якого лежить принцип перекодування імпліцитного тексту в межах сумісних видів мистецтв та має ризомну структуру. З одного боку, референт зближує два види мистецтва, а з другого – збагачує один смислом іншого.

Таким чином, ми отримуємо підтвердження приналежності екфразису водночас до інтермедіального та інтертекстуального полів, проте ми називаємо його не проміжною ланкою, а сполучником, котрий дозволяє збагачувати вербальний текст цитуванням смислів, закладених у творах суміжних видів мистецтва, без порушення цілісності твору художньої літератури.

Взявши за основу класифікацію екфразису О. Яценко [34], а також – дослідивши праці З. Брун [41], ми виокремили основні функції екфразису у тексті (підсилення однієї з цих функцій, зазвичай, і визначає тип екфразису: наративний, дескриптивний, атрибутивний тощо), пов'язавши їх з властивостями явища.

Наративність задає світоглядну функцію, що реалізується у причинно-наслідкових зв'язках. Експресивність забезпечує функціонування інспірації, яка спонукає реципієнта до пошуку аналогій у набутому досвіді. Імагологічність створює образ мистецтва у вербальному полі, а також створює мірило для формування певної концепції. Репрезентативність стилізує оповідь відповідно до конотату мистецького твору.

Звичайно, перелік може доповнюватися й іншими рисами й функціями, адже літературний процес активно розвивається, використовуючи нові технічні можливості для передачі інформації, проте, окреслені риси та функції екфразису в тексті ми вважаємо основними.

Враховуючи конфлікт, що виник через заперечення постмодернізмом класичної іманентності, ми вважаємо нагальною потребою не лише знайти

уніфікований варіант визначення поняття екфразису, а й окреслити його базові функції, котрі художньо збагачують вербальне поле, в межах якого розгортається сюжет прозового твору.

Д. Берестовська відносить екфразис «до одного з найяскравіших проявів культури, сутність якого полягає у прагненні майстрів різних видів мистецтв створити на основі синестезії складну, цілісну структуру» [2, с. 7]. В. Дж. Т. Мітчелл [48, с. 4] зазначає, що «екфразис створює надія на «подолання інакшості», а Н. Бочкарьова [13, с. 157] вважає екфразис змаганням слова і картини, в процесі якого письменник намагається викликати у читача більше емоцій, ніж він би їх отримав від особистого споглядання шедевр. Дані тези є важливими та досить цінними, однак, не дають повного розуміння природи екфразису.

Маючи такі потужні функції, музичний екфразис, безперечно, є цікавим явищем, котре допомагає трансформувати текстове полотно з площини в об'ємну уявну реальність за рахунок передачі імпліцитного тексту. Виходячи з даної тези, можна сказати, що екфразис є умовною і суб'єктивною абстрактною одиницею виміру авторської реальності.

Частково це так, оскільки за рахунок уяви реципієнта імпліцитний текст самовідтворюється лише за умови, що читач знає «кінцеву зупинку» асоціацій, які викликає згадка про певний музичний твір. Однак, не ця властивість є головною метою екфразису, а здатність до передачі конкретного імпліцитного тексту, який, певною мірою, оживлює і наповнює новим змістом прочитане, і є визначальним критерієм екфразису в тексті.

Прояв інспіраційної та образотворчої функцій музичного екфразису у тексті спонукає читача до пошуку асоціацій, переживання нових емоцій (чи навпаки – спогадів). Так письменник надає можливість зазирнути крізь стіни, відчинити вікна і двері назустріч побаченому чи почутому, аби, не покидаючи меж простору, в якому знаходиться реальна людина, стати свідком того, що відбувається в іншому вимірі. Подібний вихід назовні з-поміж вербальних рядків створює своєрідні «вікна», крізь які можна споглядати паралельну

«реальність», не маючи, однак, можливості увійти до неї, бо «двері» в даному випадку символізуватимуть повернення до реальності читача, а спроба «вийти» крізь вікно – заглиблення не лише у сюжет, а й намагання знайти у цитованому автором музичному творі смислів, що були перекодовані шляхом вербалізації (в першу чергу, читач буде зацікавлений прослухати музичний твір, про який ідеться, або ж – відтворити у пам'яті такий, що викликає асоціації, подібні до тих, що виникли у письменника).

У даному ключі цікавим є твір Євгена Положія «Мері та її аеропорт» (2003) [83], закономірність, з якою автор формує підбірку «саундтреків», ілюструє концептуальну* функцію музичного екфразису, а самі «треки» – укорінюють в уяві читача певні соціальні штампи, крізь призму яких він буде сприймати дійових осіб і «будуватиме» для них помешкання відповідно до ймовірного способу їх життя (так реалізовується стильова функція).

Тож, «ефект вікна» спрацьовує – читач-таки на мить опиняється у невеличкій квартирі холостяка, відчуваючи відсутність затишку недільного ранку, який мав би починатися зовсім інакше. І цей ранок справді починається не так, як згаданий вище і вже інші звуки будять його, поєднуючись у своєрідну урбаністично-побутову увертюру.

Також важливим моментом, який іноді створює проблему, є вже усталена серед слов'яномовних дослідників асоціація «екфразис-опис», що ґрунтується на нібито прямому перекладі грецького слова ἑκφρασῖς (екфрасис), що походить від ἑκφράζω (екфрасо). Проте, основним значенням слова, від якого утворилися похідні, є вираження, тобто, природа екфразису полягає у передачі почуттів або, як мінімум, інформації про відчуте. Відтак, можемо говорити про рівноправність усіх органів чуття, що робить можливим існування будь-якого виду екфразису, якщо предмет мистецтва (тобто, щось, що відображає дійсність у новій естетичній формі) може сприйматися будь-яким органом чуття людини

* С. Маценка також говорить про концептуальне розуміння музики, зокрема, музики Й. С. Баха [21, с. 415].

(відповідно, релігійний екфразис до цього переліку не входить, а ось ювелірний, кулінарний чи парфумерний – цілком можливі).

Однак, дослідники ХХ століття віддавали перевагу дослідженню екфразисів, що виникали в результаті взаємодії візуальних видів мистецтва і літератури. Такий дисбаланс та широкий вжиток англійського слова *art*, що вкупі з традицією називати літературу для вдоволення естетичних потреб художньою, призвели до викривлення векторів дослідження, внаслідок чого музичний екфразис став суперечливою категорією.

Пропонуючи вживати «мистецький» замість «художній», ми прибираємо перешкоду у сприйнятті музичного екфразису як такого, адже, в поєднанні з розповідною природою, універсальне визначення вже не можна починати зі слів «художній опис», оскільки така дефініція не задовольняє потреби в створенні універсалії.

Розмежування схожих понять, якими вважаються екфразис, дієгезис мімесис, гіпотипозис, ейдолон та розгорнутий опис – надзвичайно важливий момент у дослідженні музичного екфразису.

По-перше, попри сформовану нами теорію про «ефект прочиненого вікна», музичний екфразис не можна ставити в один ряд із гіпотипозисом, бо він лише підсилює «бачення» того, що відбувається за межами реальності реципієнта, не будучи частиною візуального. До структури гіпотипозису може входити або ейдолон (згадка про музичний твір), або опис звучання (як фон).

По-друге, псевдоекфразис (музична тема) від ейдолону відрізняється відсутністю конкретики (не зрозуміло, який це музичний твір; об'єктом може бути не музичний твір, а атрибути світу музики), а від екфразису – відсутністю конотату. Власне, саме наявність імпліцитного тексту, що веде читача за межі тексту літературного, і є визначальною особливістю музичного екфразису.

Наявність особливого повідомлення, яке іноді може замінити собою супер-ідею, не лише збільшує вартість твору художньої літератури, але й дає читачеві відчуття приналежності до інтелектуальних кіл, а це, безперечно,

збільшує кількість читачів, котрі не усвідомлюють, що лише підтвердили правильність політики просування продукту автором або його менеджером.

З'ясувавши, що ані за художністю, ані за експресією міметичний екфразис не має переваг над неміметичним, стверджуємо їх рівність, оскільки навіть реальний твір, не відомий читачеві умовно може бути зарахованим до неміметичного (бо у реальності реципієнта така музика не існує, тому нічим не відрізняється від вигаданої письменником).

Також важливим було визначення місця екфразису у інтермедіальному та інтертекстуальному полях. Називаючи екфразис засобом перенесення інформації від одного твору мистецтва до іншого шляхом перекодування (зміни знакової системи), вказуємо на, по-перше, його інтермедіальну природу, оскільки він є результатом взаємодії суміжних видів мистецтва, по-друге – на інтертекстуальну, бо дане явище виступає у якості посередника між різними знаковими системами, перекодовуючи поняття. Та, попри приналежність до обох полів, вказуємо на розуміння екфразису як елементу інтермедіальності в межах інтертекстуальності.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Адорно Т. А. Избранное: социология музыки [Текст] / Т. А. Адорно. – Москва ; Санкт-Петербург : Унив. кн., 1998. – 445 с.
2. Берестовская Д. С. Синтез искусств в художественной культуре [Текст] / Д. С. Берестовская, В. Г. Шевчук. – Симферополь : ИТ «АРИАЛ», 2010. – 230 с.
3. Бобрык Р. Схема и описание в научных текстах о живописи. Анализ или экфрасис? [Текст] / Р. Бобрык. // Экфрасис в русской литературе : труды Лозаннского симпозиума [Сборник трудов]. – Москва, 2002.
4. Борисова И. Е. Перевод и граница: перспективы интермедиальной поэтики [Электронный ресурс] // Toronto Slavic Quarterly. – 2004. – Режим доступа : Режим доступа : <http://sites.utoronto.ca/tsq/07/borisova07.shtml> (27 янв. 2017 г.).

5. Борисюк О. Темпоральність як функціонально-семантична категорія в структурі українського художнього дискурсу [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://linguistics.kspu.edu/webfm_send/1116 (27 січ. 2017 р.).
6. Бочкарева Н. С. Функции живописного экфрасиса в романе Грегори Норминтона «Корабль дураков» [Текст] / Н. С. Бочкарева. // Вестник Пермского ун-та. Рос. и зарубеж. филология. – 2009. – Вып. 6. – С. 81 – 92.
7. Брузгене Р. Литература и музыка: о классификациях взаимодействия [Текст] / Р. Брузгене // Вестник Перм. ун-та. Рос. и зарубеж. филология. – 2009. – Вып. 6. – С. 93 – 99.
8. Володина И. П. «Музыкальные переложения» А. Фогаццаро [Текст] / И. П. Володина // Лит. и музыка : [сборник] / ред. И. С. Яворская. – Изд-во Ленинград. ун-та. – Ленинград, 1975. – С. 128.
9. Гашева Н. Н. Динамика синтетических форм в русской культуре и литература XIX – XX веков [Текст] / Н. Н. Гашева. – Пермь, 2004. – 360 с.
10. Гегель Г. В. Ф. Эстетика [Текст] : в 4-х томах. / Г. В. Ф. Гегель – Изд-во «Искусство». – Москва, 1971. – С. 278 – 279.
11. Генералюк Л. Ефразис у контексті *correspondence des arts* [Текст] / Л. Генералюк // Наук. записки. Сер. Філол. науки. – Вип. 114. – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2013. – С. 52-77.
12. Гундорова Т. Кітч і Література. Травестії [Текст] / Т. Гундорова. – Київ : Факт, 2008. – 284 с.
13. Екфразис. Вербальні образи мистецтва [Текст] : монографія / Т. Бовсунівська [та ін.] ; ред. Т. Бовсунівської ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – Київ : Київ. ун-т, 2013. – 237 с.
14. Ильин И. П. Некоторые концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях [Текст] / И. П. Ильин. – Москва, 1998. – С. 8.

15. Касперський Е. Про теорію компаративістики [Текст] / Е. Касперський // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи : антологія / ред. Д. Наливайко. – Київ : Вид. дім «Києво-Могилян. Акад.», 2009. – 487 с.
16. Кассен Б. Эффект софистики [Текст] / Б. Кассен. – Москва; Санкт-Петербург, 2000. – С. 184
17. Курбанов Б. О. Взаимосвязь музыки и литературы [Текст] / Б. О. Курбанов. – Баку : Изд-во «ЭЛМ», 1972. – С. 65
18. Літературознавча енциклопедія [Текст] : у 2 т. – Київ : Видав. центр «Академія», 2007. – (Сер. Енциклопедія ерудита). – Т. 2. – 624 с. – ISBN 978-966-580-232-7.
19. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики [Текст] / А. Ф. Лосев. – Москва : Акад. проект, 2012. – 202 с.
20. Лотман Ю. М. Непредсказуемые механизмы культуры [Текст] / Ю. М. Лотман. – Таллинн : TLU Press, 2010. – 232 с.
21. Маценка С. Партитура роману [Текст] / С. Маценка. – Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2014. – 528 с.
22. Меднис Н. Е. «Религиозный экфрасис» в русской литературе [Текст] / Н. Е. Меднис // Критика и семиотика. – Вып. 10. – Новосибирск, 2006. – С. 58 – 67.
23. Ортега-и-Гассет Х. Musicalia [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.e-reading.club/book.php?book=43010> (26 янв. 2017 г.)
24. Ортега-и-Гассет Х. Мистецтво в теперішньому і майбутньому [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://javalibre.com.ua/java-book/book/2908191> (25 січ. 2017 р.)
25. Сидорова А. Г. Интермедиа́льная поэтика современной отечественной прозы (литература, живопись, музыка) [Текст] : дис... канд. филол. наук.: 10.01.01/ А. Г. Сидорова. – Барнаул, 2006. – 218 с.
26. Тимашков А. Ю. Девушка с жемчужной сережкой Я. Вермеера, Т. Шевалье и П. Уэббера: Интермедиа́льный аспект [Текст] / А. Ю. Тимашков //

Современное искусство в контексте глобализации: Наука, образование, художественный рынок. – Санкт-Петербург : СПб ГУП, 2008. – С. 10 – 105.

27. Титаренко С. Д. Проблема интермедиальности и традиции «Эмблемат» у Павла Флоренского и Вячеслава Иванова [Текст] / С. Д. Титаренко // *Mistrzowi I Przyjacielowi: Pamici Profesora Zbigniewa Baraskiego*. – Wrocław, 2010. – С. 411 – 422.
28. Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований. [Текст] / Н. В. Тишунина // *Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века.: материалы междунар. науч. конф. к 80-летию проф. М. С. Кагана. Сер. «Symposium»*, 18 мая 2001 г., Санкт-Петербург. – Санкт-Петербург, 2001. – С. 149.
29. Третьяков Е. Н. Экфрастический перевод как разновидность межязыковой и межкультурной коммуникации [Электронный ресурс] / Е. Н. Третьяков. – Режим доступа : <http://eprints.tversu.ru/1123/1/третьяков.pdf> (26 янв. 2017 г.).
30. Уртминцева М. Г. Экфрасис: научная проблема и методика ее исследования [Текст] / М. Г. Уртминцева // *Вестник Нижегород. ун-та им. Н. И. Лобачевского. Литературоведение. Межкультурная коммуникация*. – Нижний Новгород, 2010. – №4 (2). – С. 975 – 977.
31. Ханинова Р. М. Некоторые аспекты экфрасиса в русской прозе XX века: Статуя в парадигме текста [Электронный ресурс] / Р. М. Ханинова // *Преподаватель XXI века*. – 2007. – № 4. – Режим доступа : <http://refdb.ru/look/1855324.html> (25 янв. 2017 г.).
32. Ходель Р. Экфрасис и «демодализация» высказывания [Текст] / Р. Ходель // *Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума : [сборник] / ред. Л. Геллера*. – Москва : МИК, 2002. – 216 с.
33. Шатин Ю. В. Ожившие картины: экфрасис и диегезис [Текст] / Ю. В. Шатин // *Критика и семиотика*. – 2004. – Вып. 7. – С. 217 – 226.

34. Яценко Е. В. «Любите живопись, поэты»: Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель / Е. В. Яценко // *Вопр. философии.* – 2011. – № 11. – С. 47 – 57.
35. Banea casat. Paraschivescu A. M. Ekphrasis – a special type of intertextuality in the british novel : Doctoral thesis. / A. M. Banea casat. Paraschivescu ; «BabesBolyai» Univ. – Cluj-Napoca, pik. – 31 p.
36. Barbetti C. Ekphrastic Medieval Visions: A New Discussion in Interarts Theory (The New Middle Ages) [Text] / C. Barbetti. – New York : Palgrave Macmillan, 2011. – 224 p. – ISBN: 9780230109841.121
37. Barthes R. Image, Music, Text. [Text] / R. Barthes; ed. and transl. S. Heath – London : Fontana Press, 1977. – 220 p. – ISBN 0006861350.
38. Brown C.S. The Relations between Music and Literature as Field of Study [Text] / C.S. Brown. // *Comparative Literature.* – 1970. – Vol. XXI, № 2. – P. 98 – 105.
39. Brown J. A. Dissertation of the Rise, Union and Power, the Progressions, Separations and Corriptions of Poetry and Music [Text] / J. A. Brown. – London, 1763. – 222 p.
40. Bruhn S. Interplay. Music in Interdisciplinary Dialogue [Electronic resource] / S. Bruhn. – Mode of access : <http://www-personal.umich.edu/~siglind/interplay.htm> (27 Jan.2017 y.).
41. Bruhn S. Some Thoughts Towards a Theory of Musical Ekphrasis [Electronic resource] / S. Bruhn. – Mode of access : <http://www-personal.umich.edu/~siglind/ekphr.htm> (27 Jan.2017 y.).
42. Gennett G. Figures of literary discourse [Electronic resource] / G. Gennett. – Columbia : Columbia Univ. Press, 1982. – Mode of access : http://www19.homepage.villanova.edu/silvia.nagyzekmi/teoria2010/genette_frontiers_of_narrative.pdf (27 Jan.2017 y.).
43. Hagstrum J. H. The sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English poetry from Dryden to Gray [Text] / J. H. Hagstrum. – Chicago: Univ. of Chicogo Press. 1958. – 337 p.

44. Krieger M. The Ekphrastic Principle and the Still Moment of Poetry; or Laokoon Revisited [Text] / M. Krieger // The Play and Place of Criticism. – Baltimore : Johns Hopkins Univ. Press, 1967. – 256 p.
45. Kristeva J. Postmodernism? [Text] / J. Kristeva // Romanticism, Modernism, Postmodernism / ed. H. Garvin. – Pennsylvania : Bucknell Review, 1980. P. 136-141.
46. Lessing, G. E. Laocoon: An essay upon the limits of painting and poetry. With remarks illustrative of various points in the history of ancient art [Electronic resource] / G. E. Lessing, E. Frothingham. – Mode of access : <https://books.google.com.ua/books?id=Sn0NAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false> (27 Jan. 2017 y.).
47. McLuhan E. Commonly Asked Questions (and Answers) [Electronic resource] / E. McLuhan – Mode of access : <http://www.marshallmcluhan.com/common-questions/> (27 Jan. 2017 y.).
48. Mitchell W. J. T. Ekphrasis and the Other [Electronic resource] / W. J. T. Mitchell, // Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation. – Chicago : Univ. of Chicago Press, 1995. – 154 p. – Mode of access : <http://www.rc.umd.edu/editions/shelley/medusa/mitchell.html> (27 Jan. 2017 y.).
49. Prayer P. Elmo Raj Text/Texts: Interrogating Julia Kristeva's Concept of Intertextuality [Electronic resource] / P. Prayer Elmo Raj // Research Journal of Humanities and Social Sciences. – 2015. – Vol. 3. – P. 77 – 80. – ISSN : 2319-7889. – Mode of access : https://www.researchgate.net/publication/273771676_TextTexts_Julia_Kristeva's_Concept_of_Intertextuality (27 Jan. 2017 y.).
50. Pleyner M. Painting and System. Translated by S. N. Godfrey. – Chicago : Univ. of Chicago Press, 1994. – P. 7-79. – ISBN 10: 0226670937
51. Wagner P. Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality. – [Electronic resource] / P. Wagner – Mode of access :

https://books.google.com.ua/books?id=pBa5f4j_-

BUC&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false (27 Jan. 2017 y.).

52. Wolf W. The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality [Text] / W. Wolf. – Amsterdam ; Atlanta : Editions Rodopi B.V., 1999. – 283 p.
53. Word and Music Studies: Defining the Field Proceedings of the First International Conference on Word and Music Studies at Graz [Text] / eds. W. Bernhart, S. P. Scher and W. Wolf. – Amsterdam ; Atlanta, GA : Rodopi, 1999. – 187 p.

ІІІ. ЛІТЕРАТУРА В МИСТЕЦЬКИХ ПРОЕКЦІЯХ



УДК 821.111-2.09(73)

СОБОРИ ТА СОБОРНІ ЛЕЙТМОТИВИ В «КАНТОС» ПАУНДА

Мета статті полягає в спробі інтерпретувати архітектурні мотиви ліро-епічної поеми Е. Паунда «Кантос», описати функціонування топосу «Храм Малатести» як «соборного» образу в особливостях структурування художньої системи твору, виокремити пролептичні наративні прийоми в оновленій моделі епічності, зіставити поетичну семантику «Кантос» з творами Т. С. Еліота та драмою «У пуці» Лесі Українки, визначити модуси версифікації історії в «Кантос».

Ключові слова: «Кантос» Е. Паунда, топос архітектури, версифікація історії, соборний образ, Т. С. Еліот, Леся Українка, І. Костецький, І. Стравінський.

The articles purports to interpret cathedral themes in Pound's epic-lyric poem «Cantos», describe the functions of the Malatsta temple topos as a cathedral image among the specifics of the poem's artistic system, single out proleptic narrative schemes in the renewed model of the epic, compare poetic semantics of the «Cantos» with Eliot's works and Lesya Ukrayinka's drama «In the Virgin Forest», and define the modes of versification of history in the «Cantos».

Keywords: E. Pound's «Cantos», the topos of architecture, versification of history, cathedral (esemplastic) image, T. S. Eliot, Lesya Ukrayinka, I. Kostetsky, I. Stravinsky.

Подорожуючи в 1921 – 1922 рр. Італією та збираючи історичні матеріали по різних бібліотеках, включно з архівами Ватикану, Паунд із надзвичайним ентузіазмом зацікавився історією середньовічної церкви Сан-Франческо в Ріміні. Можливо, така наполегливість і захоплення Паунда пояснюється тим, що в цій споруді автор «прочитав» символічну паралель до власних поетичних, естетичних і культурфілософських устремлінь.

З-поміж англомовних досліджень, присвячених дослідженню теми архітектури в «Кантос», слід виділити статтю Майкла Норта [22] й монографію Лоренса Рейні «Езра Паунд і пам'ятник культури: текст, історія та «Пісні про Малатесту» [28], методологічною домінантою якої є текстологічний аналіз поетичного циклу. Російський паундознавець Ян Пробштейн підготував

коментований переклад циклу [13], а в реконструйованих М. Р. Стерхом архівних матеріалах І. Костецького знаходимо історичне тло деяких архітектурних топосів «Cantos» [3; т. 2, с. 320–324].

Історичний сюжет, пов'язаний з життям італійського кондотьєра Сіджизмондо Пандольфо І (1417–1468), найзнаменитішого представника роду Малатеста, становить осердя «Пісень 8-11», які прийнято називати «Піснями про Малатесту», що були надруковані 1925 р. у Парижі в книзі «Ескіз 16 «Пісень» як початок дещо великої поеми» [23]. В образній системі циклу центральне місце посідає церква, яка водночас повинна була виконувати функцію величного склепу, мавзолею, де поховані як предки роду Сіджизмондо, так і останки придворних і чиновників, котрі перебували на службі у цієї династії. Храм повинен був постати «пантеоном героїв». Як з'ясував М. Норт, за планом архітекторів, що його дослідник датує 1447 р., передбачалося, що під сімома арками, розташованими вздовж обох сторін будови, будуть розташовані саркофаги прославлених громадян Ріміні, з-поміж них – поета Базінію, а також філософів, які не служили при дворі, зокрема, це Плетон, чії останки Сіджизмондо-найманець привіз із Константинополя, де він воював із турками. Зрештою, весь епос Паунда рясніє подібними діями відновлення, повернення героїв, втрачених цінностей в культурно-історичний ареал людства.

Поет створює маску Малатести як полісемантичний конструкт, що поєднує символічні сліди, знаки, імпліцитне втілення якостей особистості, які втратило сучасне суспільство – енергійність, діяльність, прагнення до знань, багатогранність. Тому в тексті цей герой характеризується графічно маркованим епітетом *polumetis* – хитромудрий – як Гомер називає Одиссея: «But he was being a bit too POLUMETIS» [26, с. 36]. Читач не стільки знайомиться із суб'єктивним баченням певного історичного відрізка, скільки стає безпосереднім учасником тогочасних подій. «Пісня 8», наприклад, репрезентує Малатесту у різних ролях і крізь відповідні «маски». Як правитель Ріміні, він опікується розвитком мистецтв, про що довідуємось із його листів, в котрих він

виступає меценатом маляра Раннього Відродження П'єро делла Франческа, якого вважають автором кількох фресок на стінах храму. Для того, щоб зберегти подібні ренесансні культурні артефакти для нащадків, Паунд відтворює їх автентичні форми. Зокрема, поряд із цитатами та перекладами листів Малатести, читачеві представлений і своєрідний «відсканований» оригінал документа. Ліричний герой нагадує одночасно середньовічного скриптора і сучасного медієвіста. Латинське «tergo» (на звороті) вказує на фрагменти адреси, які збереглися всупереч неблаганному плину часу. Проте текстові лакуни перетворюють документ на абракадабру:

tergo
...hanni de
...dicis
...entia» [26, с. 28].

Подібний прийом беззмістовності, безглуздості тексту, представлений свідомістю протагоніста, нагадує епізод зі «Злочину і покарання» Ф. Достоєвського. Раскольников у трактирі із судомним нетерпінням, тремтячими руками гортає газети, в яких може бути повідомлення про вбивство старої лихварки: «Ізлер – Ізлер – Ацтеки – Ацтеки – Ізлер – Бартолі – Массімо – Ацтеки – Ізлер» [5, с. 151–152]. І якщо в романі Достоєвського «безглуздість тексту – це образ роз'єданого всесвіту, який «розпався на безглузді уламки» [1, с. 228], то в епічному універсумі «Кантос» древні артефакти відновлюють цілісність і повертаються до життя, історична абракадабра воскресає як прочитуваний текст:

Equivalent to:
Giohanni of the Medici,
Florence [26, с. 28].

Те ж саме, що й / Іоанн Медіцейський / Фльоренція [3; т. 1, 162].

Принагідно згадаємо й роман Джека Керуака «На дорозі» (On the Road, 1957), у якому автентичність текстового документа підтверджується

авторським коментарем: «SAL PARADISE! [in huge letters, printed] If nobody's home climb in through the window.

Signed,

Remi Boncœur.

The note was weatherbeaten and gray by now» [21, с. 60].

У перекладі Богдани Павличко відтворено, так би мовити, «шрифтовий ритм» оригіналу: «На дверях халабуди Ремі висіла записка. **СЕЛ ПАРАДАЙЗ!** (великими друкованими літерами) **Якщо нікого нема вдома, залазь через вікно.** Підписано: **Ремі Бонкьор.** Записка була пошарпана й сіра» [7, с. 62].

Сіджизмондо перебудував церкву Сан-Франческо і таким своєрідним шляхом відновив (принаймні, в історіографічному дискурсі Паунда) одну зі складових частин європейської традиції зодчества. Готична церква втрачає християнську сутність і набуває рис язичницької архітектури. У «Канто 9» Паунд цитує Папу Пія II, який шельмує Малатесту: «...and built a temple so full of pagan works» (і збудував храм, наповнений поганськими витворами) [26, с. 41]. Цей документ тільки увиразнює ідею Паунда про те, що нічого ганебного в «язичницькому дусі» Храму немає. Навпаки, в образі Сіджизмондо автор намагається повернути сучасності частину втраченого культурного досвіду. Саме найменування цього храму є Символічним і амбівалентним. Зведений на честь Ізотти, третьої дружини Сіджизмондо, він офіційно називається ім'ям засновника аскетизму – «Церква Святого Франциска». Оскар Вайльд лаконічно визначив її гібридну природу – «a pagan church for Christian worship» [17, с. 254]. У «Портреті Доріана Грея» подається короткий виклад життя кондотьєра, який *sub specie* християнського наративу є втіленням безбожництва і зла, що й привертає увагу протагоніста: «Сиджизмондо Малатеста, коханець Ізотти, правитель Ріміні, чий портрет спалили в Римі як портрет ворога Бога і людей. Він задушив Поліксену серветкою та почастував Джиневру д'Есте отрутою у смарагдовій чаші, а задля прославлення ганебної пристрасті побудував язичницький храм для християнських молінь» [2, с. 187].

Цикл про Малатесту цікавий тим, що в ньому вперше у творі змальовано історичну особистість у повноті її життєвих перипетій. У структурі поеми відбувається перехід від міфу до історії, від однієї маски до іншої: етрусський мореплавець поступається місцем наратора історичній особі. Ці чотири «Пісні» заслуговують на особливу увагу, оскільки в них прочитуються найважливіші структурно-жанрові вектори всього епосу. У «Піснях про Малатесту» поет відмовляється від хронологічно впорядкованої оповіді. Паунд віддає перевагу художній структурі, яка могла б безпосередньо висловити ключову ідею, характеристичну домінанту життя кондотьєра і мецената – його вітальність, його багатогранність, його боротьбу.

Починаючи працювати над поемою, яка згодом переросла в «Кантос», Паунд порівнює переваги двох поетичних методів. Він відмовляється від «методу інталій» і пропонує замінити його методом «лантуха з обрізками», який більше відповідає стану сучасного світу. У так званих «Прото-Кантос» (Ur-Cantos), надрукованих у журналі «Поетрі» 1917 р., Паунд пропонує визначення «мішка для клаптів і обрізків, в який слід увібгати всі ідеї світу» [27, с. 113]. Саме такій художній стратегії митець віддає перевагу в пошуках визначення поетичної істини. Цій ідеї відповідає і форма «Кантос» – відкрита, незавершена, поліфонічна, фугоподібна, пролептична. Н. Сток зазначає, що «Пісні» замислювалися автором як «хрисоелефантинний твір незмірної величини» [30, с. 184]. Термін «хрисоелефантинний» вказує на змішану, різнорідну форму, поєднання золота та слонової кістки. Ймовірно, сам Паунд пов'язував цю техніку з ім'ям Фідія, серед робіт якого найбільш ушанованими були дві грандіозні статуї, виконані в техніці хрисоелефантинної скульптури: Зевса Олімпійського в храмі Зевса в Олімпії (цей твір Фідія вважався одним з «семи чудес світу») і Афіни Парфенос у храмі Парфенон у Афінах.

Оскільки в центрі уваги статті знаходяться архітектурні топоси «Кантос», варто згадати цикл Данте Габрієля Росетті «Будинок життя» (The House of Life, 1881). У вступному «Сонеті про сонет» (Sonnet on the Sonnet) поет визначає жанр як пам'ятник миті: «A Sonnet is a moment's monument, – / Memorial from

the Soul's eternity / To one dead deathless hour (Сонет – пам'ятник миті, / Літопис Душі від вічності / До останньої, нетлінної години [29, с. 127]. Опус магнум Паунда наслідує традицію іншого вікторіанця, А. Ч. Свінберна, зокрема збірки «Сторіччя ронделів» (A Century of Roundels, 1883) з його рефреновою поетикою, яка відтворює авторську концепцію буття в формах циклічних повторень і міфопоетичних метаморфоз. Версифікаційні особливості «рефреноцентричних» ліричних жанрів визначають архітектоніку модерного деканонізованого епосу.

У художній моделі «Пісень» органічно сполучаються епічний розмах і глибина історичного дискурсу із суб'єктивістським переплетінням земного і божественного, приватного і суспільного. Цей імператив яскраво проявляється в топосі Храму Малатести в Ріміні. Лейтмотив «Храму» функціонує в «Кантос» в полісемантичному полі сигніфікацій: етимологічне значення архітектурного артефакту поступово збагачується підтекстами символічної «соборності» культури й історії. Перипетії, пов'язані з будівництвом храму Малатести в Ріміні, відображають насичений, драматичний період в історії тогочасної Італії. У розпал політичного хаосу Сіджизмондо створив неповторну «модель цивілізації». Так і незавершений остаточно, цей архітектурний пам'ятник, по суті, являє собою квінтесенцію Ренесансу: наполовину християнський, наполовину язичницький. Такий синкретизм і трансформаційна поліфонія збігається в прямому сенсі слова з концепцією «соборних образів» Анатолія Нямцу, обґрунтованих на матеріалі функціонування традиційних літературних сюжетів (Дон Кіхот і Дон Жуан, Гамлет і Дон Кіхот, співпраця Бога і Диявола тощо), в яких «принципово відмінні, на перший погляд, одна від одної структури демонструють здатність до формально-змістового поєднання (сполучення) в одному художньому контексті» [10, с. 21].

Те, що Паунд надавав особливого значення топосу Храму Малатести, впливає з «Путівника по культурі»: «Тільки в Італії, яка в самій своїй основі була язичницькою, християнству вдалося уникнути долі «чужорідного елемента естетики» [14, с. 300], а на фронтисписі книги читаємо: Храм, «напевно, є найбільшим досягненням однієї людини за останні 1000 років в

історії Заходу», в ньому відображається «культурна вершина, умонастрій, багатогранність» [14, с. 159]. Показово, що американський поет вживає слово «асте», що зближує його з російськими поетами-акмеїстами. І не тільки завдяки етимології грецького слова «акме», його поетичній семантиці вищого ступеня й розквіту культури. Їх ріднять і типологічні аспекти поезики, зокрема – настанова на предметність, точне значення слова, загострена увага до пластично ясного поетичного образу.

Архітектурною концепцією Храму повинна була стати сферичність. Архітектор Леон Баттіста Альберті задумав величезне шатро як організуючий елемент Храму. Вівтар планувалося розмістити в центрі круглого нефа, увінчаного куполом. Італійський гуманіст, письменник і архітектор вважав сувору концентричність найбільш відповідною формою церкви, що відображає ідею нескінченності Бога. Однак купол так і не був побудований, а принцип сферичності так і не став організаційною домінантою, котра б змінила прямокутну структуру «вихідного» матеріалу. Тобто, розташований в середині будівлі вівтар, від якого променями розходяться всі декоративні елементи, не став серцевиною Храму. Його архітектурний ритм визначається безліччю нефів, розташованих уздовж зовнішніх стін.

Малатеста розглядає первісну церкву як певний каркас, основу для втілення власних амбіцій, замінює хрест на свої ініціали, в елементи оздоблення вводить емблеми, а місце діви Марії займає його кохана, що нагадує поезику куртуазної любові провансальських трубадурів. Колишній екстер'єр трансформується на внутрішній простір, сакральний топос перетворюється на галерею приватних символів. Цей доцентровий пафос відображає і архітектоніку всієї поеми в цілому: особистість поглинає навколишній світ, і цей світ змінюється під впливом людини. Сіджизмондо «поглинає» церкву Сан-Франческо і перетворює її в Храм Малатести.

Гібридність і багатозначність будови проявляється в декількох аспектах. На додаток до переплетених ініціалів, зазначення дат, які символізують загадковий шифр, відомий тільки втаємниченому колу, заплутаним

залишається і сенс напису на надгробку Ізотти: «D. Isottae Ariminensi. В. М. МСССCL». Як зазначають дослідники, зокрема, Т. Терпелл [31, с. 48] і Я. Пробштейн [13], латинське D перед ім'ям Ізотти може означати і «Dominae», і «Divaе». Отже, передати напис можна двома комплементами шляхами: «Божественної (або) Дами Ізотти з Ріміні блаженній пам'яті присвячено, 1450». Л. Рейні транспонує подібні амбівалентні конструкції на конститутивні риси модернізму: «Надгробний пам'ятник також уособлює культурну пам'ятку літературного модернізму – не лише як «тексти» чи твори, а й у ролі цілої площини засобів, практик, канонізованих форм, ідеологічних структур, які сформували сприйняття модернізму. Оскільки досягнення модернізму супроводжувалося появою нових критичних методів дослідження літературних та культурних творів сучасності, сам термін «гробниця» здатен охопити широке поле творення і тлумачення культури: меморіали минулого звертаються до майбутнього, монументи, які нагадують прийдешнім поколінням про невловиму динаміку передачі духовних цінностей. Вони ніби й відкриті читачеві, а разом із тим накладають певні обмеження на його уяву» [28, с. 9].

Біфокальна проекція всього проекту, поєднання суспільної волі та способу самореалізації ренесансної особистості відображається і в контроверсійних сюжетах історії перебудови храму Малатести. Він – не просто ренесансна надбудова над готичним каркасом. У будівлі використовувалися скульптури з мармуру, вивезені Малатестою-кондотьєром із християнської базиліки Сант-Аполлінаре Нуово в Равенні, про що свідчить купча, цитована в «Канто 9». Але навіть «пограбування» християнського храму не є найсуперечливішим епізодом будівництва. Брак матеріалу змусив Малатесту вдатися і до актів вандалізму. Сиджизмондо, напевно, робив набіги на міське кладовище: на фасаді храму збереглися невиразні написи-епітафії на надгробках померлих жителів Ріміні.

Весь Храм, таким чином, є амбівалентним етичним і естетичним знаком-палімпсестом:

The filigree hiding the gothic,

with a touch of rhetoric in the whole
 And the old sarcophagi,
 such as lie, smothered in grass, by San Vitale [26, с. 41]

(Філігрань прикриває готику, / загалом пишнуvато, / І давні саркофаги, / як і ті, порослі травами під Сан Віталє. – Перекл. О. Лишеги [12, с. 35]).

Багатий жанровий репертуар передає відчуття інтенсивності життя Італії часів Відродження. На тлі низки фрагментів із життя Малатести-кондотьєра, який керує арміями Флоренції та Венеції, особливої теплоти й ніжності набуває любовна лірика. У «Пісні 8» читаємо вірш, написаний Малатестою на честь Ізотти. Тема кохання також звучить у «Пісні 36», що є своєрідним центром, «чистилищем» між занепадом Ренесансу, уособленим в образах династії Борджіа, і «новим світом» (народження американської цивілізаційної моделі) наступних частин. За формою віршування – це канцона, ліричний вірш про лицарське кохання, оригінал якої належить перу Кавальканті.

Інтертекстуальний вимір творчості Паунда неможливо уявити без його діалогу з Еліотом, який найяскравіше озвучений в початкових і завершальних частинах «Кантос». «Пісню 8» можна назвати відповіддю Паунда на «Безплідну землю», адже автор «Кантос» пропонує альтернативний спосіб конструювання історії. «Пісні про Малатесту» починаються з палімпсестового переписування закінчення «Безплідної землі», твору, що ввійшов в історію літератури саме в редакції Паунда і йому присвячений словами з «Божественної комедії», адресованими Данте своєму попереднику Арнауту Даньєлю: «il miglior fabbro» (кращому ковалеві. У перекладі «Чистилища» М. Стріхи – у материнському той слові / умів над мене майстром бути чудовно) [4, с. 220]. У новій, алітерованій, редакції тотальний скепсис Еліота «These fragments I have shored against my ruins» [20, с. 79] (Уламками цими я підпираю свої руїни), піддається полемічному переосмисленню: «These fragments you have shelved (shored)» [26, с. 28] (ці уривки ви до полиць підволокли (підсволокували) у звукописному перекладі Костецького) [3; т. 1, с. 162]. Підперти відламаними шматками «зруйновану вежу», карту із колоди таро, на яку посилається Еліот, значить

приректи їх на забуття. Культурологічна місія Паунда якраз в протилежному. Для того, щоб культурні артефакти не скніли під сукном історії, він трансформує їх у нових формах, цього разу – шляхом відновлення епістолярної спадщини Ренесансу. Натомість палімпсестова модель циклічного наративу «історії як ронделя» в «Кантос» Паунда ґрунтується на «сучасності всіх віків», колапсі хронологічної послідовності та співзвучності всіх мов. Якщо Еліот у «Великопісній середі» та «Чотирьох квартетах», розриваючись між відчаєм і надією, здається на волю пасивної покірності та резигнації, то в «Пізанських Кантос» Паунд, навіть перебуваючи в таборі для військових злочинців за звинуваченням у державній зраді, разом із описами зруйнованої Європи та власних (і ним самим) знищених надій на створення земного раю, намагається побачити ознаки майбутнього відродження в світі природи: нехай «варвари знищили» Храм Малатести, хмари, що пропливають над в'язницею біля Пізи, нагадують його обриси, і, отже, знищити його неможливо:

and the clouds over the Pisan meadows
are indubitably as fine as any to be seen
from the peninsula

οι βάρβαροι

have not destroyed them

as they have Sigismundo's Temple [26, с. 479]

(а хмари над пізанськими луками / повік-віків найчарівніші за усі /
над півостровом / варвари / не зруйнували їх, / як Храм Малатести).

Варто виділити схожу семантику «Пісень про Малатесту» з «Чотирма квартетами» Т. С. Еліота. Образ «гобеленів, що перетворилися на дрантя» (the tattered arras) у другій частині «Квартетів», «Іст Коукер», нагадує «Silk tatters» у Паунда. Середньовічний девіз «Nec Spe Nec Metu» в «Кантос відлунює у написі на гербі роду Еліота – «Мовчи і роби». У контексті цього підрозділу важливим виглядає і те, що такі корелятивні поетичні ознаки у «Чотирьох квартетах» теж розгортаються в архітектурному ключі та функціонують на тлі стилізованих біблійних паралелізмів, які нагадують третю главу Книги Еклезіаста:

В моїм початку мій кінець. У послідовності
 Будівлі зводяться й падають, розсипаються, потужніють,
 Пересуваються, руйнуються, відновлюються, або натомість
 Чисте поле, чи то фабрика, чи об'їзд.
 Старе каміння на нову будову

<...>

Будівлі живуть і вмирають: є час будуватись
 І час жити й відтворюватись у нащадках,
 І час вітрові деренчати шибкою,
 І шамотіти на підлозі, де бігає польова миша,
 І шарпати фіранку з мовчазним епіграфом (переклад Григорія Кочура) [6,
 с. 186].

Розуміння Паундом безперервності культури включає два рівноцінних компоненти: універсалізація і пошуки унікальності, специфічності історичних фактів і проявів духовної культури. «Гідним методом вивчення поезії і справжньої художньої літератури є метод, який застосовується в сучасній біології, а саме – ретельне безпосереднє вивчення матеріалу і постійне зіставлення одного «гістологічного зрізу» з іншим» [24, с. 17]. Однією з художніх стратегій побудови палімпсеста у «Кантос» є поєднання різноманітних культурних пластів і конкретних документальних текстів, які поет називає «методом променистих деталей».

Ймовірно, особистість цього ренесансного героя приваблювала Паунда тим, що одночасно з активною і сповненою небезпек участю в політичних інтригах італійських міст-держав (Сіджизмондо був наперемінно кондотьєром римського папи, Флоренції, Альфонса Арагонського, а коли втратив більшу частину своїх володінь, перейшов на службу Венеції), він також оточував себе філософами і вченими, зібрав величезну бібліотеку. Цей біографічний штрих функціонує в епосі як одна з «розпромінених подробиць» історії, у рефренному наративі якої Малатеста «римується» з Конфуцієм. Так, древньокитайський філософ визначає риси «мудрого князя» у «Пісні 13»:

And «When the prince has gathered about him

«All the savants and artists, his riches will be fully employed» [437, с. 59].

(І ще: «Коли князь позбирав уколо себе / Мудреців та мистців, його багатства поживні» (пер. І. Костецького) [3; т. 1, с. 172].

Показово, що слова Конфуція читаємо в наступній частині епосу, що свідчить про його пролептичну структуру, в якій історичні епізоди впорядковуються у прогностичній перспективі. При дворі Малатести творив, наприклад, гуманіст Базініо де Базіні (1425–1457). Як вказують історики, він поступив на службу до Малатести у 1449 р., написав поему «Isottatus» на честь його дружини Ізотти, а в незакінченій poemі «Hesperis» возвеличив його ратні подвиги [15, с. 221].

Ліричний герой «Пісні 9» – це багатогранна маска, котра розкривається в поліфочній партитурі, що синхронізує виклад подій братом Сіджизмондо Домініко і поетом ХХ ст. Тому реконструкція бурхливих подій представлена так, як вони тільки й могли закарбуватися в пам'яті своєрідної «скомпонованої маски». Її складові «соборно» функціонують у формі юкстапозита, що складається з симультативно організованих вражень безпосереднього свідка подій і творчої уяви нашого сучасника: вибірково, фрагментарно, з купюрами часу, з відтворенням найбільш драматичних епізодів, нашаруванням різноманітних «іскристих деталей».

Після п'яти століть, що відділяють автора «Пісень» від описуваних подій, така форма здається найбільш органічною для створення багатогранного образу Сіджизмондо. Ретроспективний монолог ліричного героя не так реконструює історичний матеріал, як входить у плоть і кров суб'єктивних візій, з усіма неминучими абераціями історичної пам'яті, цими «білими плямами подій, невідомих авторів», про які знов-таки згадується у «конфуціанській» «Пісні 13». У ній Паунд контамінує афоризми з різних книг Конфуція в формі сурядного речення:

And Kung said «Wang ruled with moderation,

In his day the State was well kept,

And even I can remember
 A day when the historians left blanks in their writings,
 I mean for things they didn't know,
 But that time seems to be passing.» [26, с. 60].

Хоча нам не поталанило атрибутувати цитату про правителя Ваня, другу частину пасажу, яка стосується літописців, читаємо в розділі XV «Луньюй», вірш 26. У перекладі Івана Семененка подано два варіанти: «Я ще бачив, як хроністи залишали пропуски в неясних місцях. Але в наші часи цього, на жаль, не зустрінеш» [8, с. 159] і «Я ще можу згадати те, що проминули хроністи та не дійшло, на жаль, до наших днів» [8, с. 438]. Така полівалентна інтерпретація змушує згадати переклад «Пісні 13» Ігорем Костецьким:

Мовив Кун: «Вань управляв помірковано,
 За його днів державу було добре держано,
 І навіть пригадую
 Один день, коли літописці не записали в рукописах,
 Гадаю, ті речі, про які не знали,
 Та ті часи, здається, минають.»
 Один день, коли літописці не записали в рукописах,
 Та ті часи, здається, минають [3; т. 1, с. 173-174].

В останніх двох рядках, попри їхню очевидну надлишковість у порівнянні з оригіналом, вгадується перекладацька стратегія Костецького, яка сутнісно суголосна концепції автора «Кантос», відповідно до якої рецепція історичних документів неодмінно зазнає змін у нових ідеологічних і естетичних координатах. «Дублікат» слів Конфуція в українському перекладі, але вже в формі невластиве-прямої мови, якого немає в Паунда, вдало відбиває суть історіографічної матриці «Cantos». Стратегію Костецького у перекодуванні цієї «Пісні» можна назвати «борхесіанською». Достатньо згадати, наприклад, оповідання Х. Л. Борхеса «П'єр Менар, автор «Дон Кіхота» (Pierre Menard, autor del Quijote, 1939), головний герой якого заходився дослівно переписати роман Сервантеса. Як і в англо-українському перекладі Костецького, іспано-

іспанський «дублікат» у Борхеса свідчить про створення нових смислів у самому процесі повторення, або, відповідно до нашої тези, у «рефреноцентричному» конструюванні історії, її версифікації. Відтворення історичних подій, по-перше, виступає тлом героїзації особистості та, по-друге, відображає спробу автора перетворити поезію на дзеркало історії.

Прикметно, що визначальним художнім прийомом циклу про Храм у Ріміні є цитування або переказ історичних документів, наприклад, листів Малатести, які Паунд студіював у бібліотеці м. Сієна. За допомогою цього творчого нововведення поет відображає дієву, активну ренесансну особистість. Залучені документи не просто ілюструють історичні перипетії, вони використовуються для перегляду, переписування історії. Ревізія анналів актуалізується в системі суспільних інституцій XX ст., зокрема в акцентуванні феномена протегування мистецтва й науки аристократами, соціальну функцію привілейованих класів у структуруванні соціуму. Так, у листі ренесансного кондотьєра згадується художник П'єро делла Франческа:

And for this I mean to make due provision,

So that he can work as he likes,

Or waste his time as he likes

(affatigandose per suo piacere o no

non gli mancherà la provixione mai)

never lacking provision [26, с. 29].

(І тому передбачаю йому утримання дати / Аби він міг працювати як хоче / Або свій час відбувати за вподобою / < ... > / щоб нічого не бракувало) [3; т. 1, с. 163]. «Звучання» прозової хроніки ніби аранжовано до виконання на інших, сучасних інструментах, історія ніби версифікується: документ перекодовано в поезію, він приймає форму білого вірша, означеного клаузулами іншомовного дистиха. «Паундовий переклад, – зазначають А. Дюбуа та Ф. Лентріккія, – перетворюється на засіб стилістичної виразності, словесний прийом, саме формулювання якого вказує на щедрість душі Малатести. Оригінал-вставка італійською підтверджує точність перекладу Паунда, його хист до

достеменного відтворення» історії [19, с. 167]. Показово, що І. Стравінський, згадуючи обставини написання опери «Пригоди гульвіси» (Похождения повесы, 1951), звертається саме до цих рядків як ідеального порядку взаємовідносин художника і буржуазного суспільства: «Чи пам'ятаєте ви лист Сіджизмондо Малатести до Джованні Медічі з проханням про митця, здатного прикрасити фресками наново облицьовані стіни палацу Малатести? За версією Паунда, Сіджизмондо обіцяє художнику, ким би він не був, що він <...> зможе працювати, як йому подобається, / або витратити свій час, як йому подобається, / і ніколи не бідуватиме. Ось що мав би прочитати кожен, хто збирається дати замовлення митцеві» [16, с. 272]. Такий контекст змушує згадати «У пущі» Лесі Українки та прочитати драму як критику соціальних інститутів, які не здатні прихистити скульптора Річарда Айрона на кшталт того, як Малатеста опікувався делла Франческа. Щоправда, Леся Українка враховує й особистісний чинник неоромантичного героя. Вона проникливо зобразила трагічну долю митця, який, у повній відповідності до психологічної семантики свого прізвища, що є транскрипцією англійського «залізний», виявляє вперту, залізну волю захистити творчу свободу і не бажає «спотикатись на помостах гладких палаців меценатських», бо він належить до тих, хто «вродились не підніжками магнатів» [9, с. 46, 47].

Храм Малатести вважаємо ізоморфним аналогом «Кантос», оскільки обидва твори збудовані як незавершений образ часу. Крім того, вони оспівують цінності, які протистоять домінуючим ідеологіям відповідних епох. Для Сіджизмондо – це монотеїстична церква, для Паунда – економічний уклад, що базується на лихварстві. «Все, чого здатна досягти одна людина, він досяг всупереч сучасній йому структурі влади», – декілька разів наголошується в «Путівнику по культурі» [14, с. 2, 159]. І до обидвох творів можна ставитися так, як сам Паунд оцінив проект Малатести: «поразку, яка варта всіх перемог» сучасності.

Архітектурні топоси є невід'ємною складовою смислопородження у перехресній матриці художньої системи «Кантос». У рядку «Відродити місто

Деіока, чиї тераси сяють, як зірки» [26, с. 445], наприклад, вгадується місто Акбатани, яке, відповідно до першої книги «Історій» Геродота, збудував Деіок. Планування Акбатан, обнесеного сімома різнокольоровими концентричними стінами за числом планет, задумувалося зодчими як відображення небосхилу і відповідало архітектурним принципам східчастих культових башт, так званих зикурат, в Стародавній Месопотамії – саме так будувалася Вавилонська вежа, культурно-історичний проект, який для Паунда був інтертекстуальним «епіграфом», що поєднує минуле з майбутнім, сходинкою в коловороті світобудови. «Пісня 5» теж починається з розвитку архітектурного лейтмотиву, пов'язаного з Екбатанами. Столиця древньої Мідії змальована як «Great bulk, huge mass, thesaurus» (неосяжна грудка, величезна брила, скарбниця) [26, с. 17]. Порівняння стародавнього міста з тезаурусом символічно вказує на зосередження людей, будівель, відомостей, матеріалів, текстів, архівів, словом – пам'яті. Паунд використовує простір античного міста як засіб ущільнення, концентрації художнього часу. Як підкреслює Майкл Норт, «оскільки простір не зводиться до однієї точки, він набуває потенціал вміщати час, його просторовість відображає континуальність часу» [22, с. 369]. Власне, для Паунда архітектурні топоси асоціюються з культурною пам'яттю. У початкових «Кантос» роль таких символічних комплексів історичної пам'яті відводилась іншим «святим місцям»: по-перше, Агорі, як стародавні греки називали площу, де відбувалися народні збори, а по боках площі розташовувалися храми, державні установи, портики з крамницями, тощо, і, по-друге, романському Собору Святого Трофима (основне будівництво відбувалося у X–XI ст.) в м. Арль у Провансі, де також збереглися давньоримські архітектурні пам'ятники.

Лейтмотив зодчества прозвучав у «цифрах» партитури модерного епосу, які передують циклу про «Храм Малатести». Декілька «Пісень» відкриваються зображеннями будівель органів державної влади, монументальних архітектурних споруд або цілих міст. Скажімо, в «Пісні 3» Венеція вводиться в тканину твору за допомогою автобіографічного фрагмента. Паунд приїхав до

міста-музея 1907 р. і видав власним коштом свою першу поетичну збірку «*A Lume Spento*» роком пізніше.

На початку «Пісні» він згадує:

I sat on the Dogana's steps
For the gondolas cost too much that year,
And there were not «those girls», there was one face [26, с. 11].

Поет сидить на сходинках будівлі митниці (Dogana), як Браунінг колись сидів на «сходах зруйнованого палацу у Венеції», роздумуючи над продовженням поеми «Сорделло». Але вже немає тих «сільських дівчат» з третьої частини «Сорделло», що вони зачарували вікторіанського поета, і в уяві ліричного героя виникають образи спустошення і руйнування, якими закінчується ця частина. Завдяки інтертекстуальному плетиву – включно з девізом середньовічного роду д'Есте «Без надії та без страху» – текст «Начерку XXX Пісень» (*A Draft of XXX Cantos*, 1930) виглядає особливо колоритним і фактурним:

Ignez de Castro murdered, and a wall
Here stripped, here made to stand.
Drear waste, the pigment flakes from the stone,
Or plaster flakes, Mantegna painted the wall.
Silk tatters, «Nec Spe Nec Metu» [26, с. 12].

(Іньєсу де Кастро замордовано, й мур ось тут / Зносився, а там не встоявся. / Спустошення пріпаду, фарба здирається з каменя / Чи здирається крейда, Мантенья помалював був стіни. / Шовкові клапті, «Nec Spe Nec Metu» [3; т. 1, с. 154, переклад І. Костецького].

За допомогою першого акорду в архітектурному лейтмотиві й іронічного контрасту з Браунінгом у поемі вперше згадується образ «похмурої пустелі» – новітньої історії Заходу. Для Паунда епоха італійського Ренесансу – це період хаосу і занепаду в сфері політики, релігії, моралі та мистецтва. Руйнівну силу Ренесансу Паунд демонструє на прикладі віроломного політичного вбивства прекрасної Ігnez та Кастро, описаного Луїсом де Камоенсом в епічній поемі «Лузіади» (*Os Lusíadas*, 1572). Грудки штукатурки на стіні, розписаної свого

часу італійським живописцем і гравером Раннього Відродження Андреа Мантенья, свідчать про занепад сучасного суспільства. Культурний занепад, що трактується Паундом як відрізок європейської історії між Середньовіччям і сучасністю, демонструється на прикладі Сіда Кампеадора, кастильського лицаря XI ст., який уславився своїми подвигами в період Реконкісти.

Цей «пропад», якщо повернутися до неологізму Костецького-перекладача, характеризує також модерністську реакцію на європейський Ренесанс у естетичній площині. Як зазначає Соломія Павличко, «Паунд не приймав італійський Ренесанс за реалізм і риторику, які, на його думку, справляли нищівний вплив на мистецтво: «Ренесанс шукав реалізму і досяг його. Він піднявся в пошуках точності і занепадав через риторику і риторичне мислення», через манеру завжди визначати речі, «називаючи їх не своїми іменами» [11, с. 136–137].

Поступово саме Храм Малатести став багатозначним символом взаємовідносин архітектури й історії, поетичної творчості та простору пам'яті. Ця архітектурна споруда раннього Ренесансу сама по собі є складним організмом, що задумувалась як символ безсмертя двору Сіджизмондо Малатести. Храм Малатести повинен був увічнити самого Сіджизмондо і його дружину Ізотту. За наміром архітекторів, їхні гробниці мали розташовуватись під двома арками біля входу до церкви. Зразком для цієї аркади служила тріумфальна арка Августа в Риміні, а це означає, що і сама форма цього архітектурного елементу відображає й центральну «ідею» будови – підкорити хід часу.

Подібні символічні акти відбуваються на тлі синтезу темпоральних і просторових пластів, вони нерозривно пов'язані з архітектурними пам'ятками в інших частинах модерного епосу. Наприклад, у «Пісні 94» Аполлоній Тіанський відвідує в Трої могильний пагорб Ахілла, дух якого наказує Аполлонію відновити статую Паламеда «в землі еолійській». Аполлоній не тільки відновив статую, але й звів навколо неї храм. Цей та інші епізоди відображають глибоку віру Паунда в здатність пам'ятників відроджувати до

життя ідеали та досвід минулого. І якщо Паламеда вважають винахідником алфавіту, цифр, монет, мір ваги та довжини, то Сіджизмондо Малатеста виокремлюється Паундом за те, що він зберіг ім'я й ідеї Плетона, який сприяв впровадженню неоплатонічної філософії в світогляд Італії часів Ренесансу. Задуманий пантеон стає набагато більшим, ніж традиційна усипальня аристократичного роду. Паунд змальовує його як «тезаурус», компендіум цивілізації, в якому, зокрема, зберігаються «розпромінені деталі» класичного минулого і Відродження.

У поліжанровій тканині «Канто 9» слід виділити лист одного з придворних Малатести, з якого випливає, що Сіджизмондо віддав розпорядження почати роботу над гробницею Ізотти ще до початку будівництва самого храму. Очевидно, що весь проект був спробою увічнити життя й красу Ізотти. Це припущення підтверджується визначенням стилю усипальні – «Після зруйнованого Лація» (and in the style «Past ruin'd Latium» [26, с. 41], що прочитується як поклик на вірш «До Іанти» (To Ianthe, 1806) Волтера Севіджа Лендора. У цьому творі, частину якого Паунд відібрав до антології 1964 р. «Від Конфуція до Каммінгса», оспівано «Єлену, котра продовжує жити після руйнації Іліона (Past ruin'd Ilion Helen lives) [25, с. 200]. Подібно до того, як Єлена, завдячуючи Гомеру, знайшла безсмертя після руйнування Трої, Ізотта продовжує життя в «стилі» Храму після руйнування Лація – легендарної країни, описаної, зокрема, в «Енеїді» Вергілія. Ця алюзія випрозорює ідею відродження античної культури в епоху Ренесансу.

У подібних символічних актах увічнення пам'яті прочитується й більш широкий, суспільно вагомий сенс. Ізотта – не тільки дружина Сіджозмондо, її щиро шанують жителі Ріміні, адже вона – своєрідний «добрий геній» міста. В кінці «Канто 9» Паунд представляє напис на старовинній медалі (артефакт маркується курсивом), що помережена італійською та латиною:

«et amava perdutoamente Ixotta degli Atti»

e «ne fu degna»

«constans in proposito

«Placuit oculis principis

«pulchra aspectu»

«populo grata (Italiaeque decus) [26, с. 41].

У коментарі К. Террелла наводиться такий підрядник: «І кохав Ізотту дельї Атті до безтями» / і вона була гідна цього / Твердої вдачі / «Вона тішила погляд правителя / «Пригожа лицем» / «Улюблена народом (і окраса Італії)» [31, с. 48]. Ці епітети поєднують жіночу чарівність Ізотти з її соціальною роллю. Паунд підкреслює, що сам Храм, та й власне задум увічнити пам'ять Ізотти, імплікує надзвичайно важливий соціально-державний і культурний зміст.

У «Канто 89» автор говорить про Ендрю Джексона, 7-го Президента США:

POPULUM AEDIFICAVIT

which might end this canto, and rhyme with

Sigismundo.

(Він створив націю, / чим можна було б і закінчити цю пісню, / цією римою з Сіджизмондо) [26, с. 616]. Ця «тематична рима» повторюється в різних часових контекстах у всьому творі та функціонує як багатозначний «соборний образ». Домінанта цього лейтмотиву озвучена в «Пісня 8»: «Не, Sigismundo, *templum aedificavit*» (Він, Сіджизмондо, створив храм) [26, с. 32].

Тема соціальної ролі архітектурних будівель звучить і в «Пісні 21». Розквіт роду Медічі, яких Паунд вважав засновниками сучасної банківської системи (саме Медічі заснували торгово-банківську компанію, одну з найбільших в Європі XV ст.) протиставляється Томасу Джефферсону, котрий представлений в цій частині поеми покровителем мистецтв. Цим збагачується ще одна наскрізна тематична рима Джефферсон – Сіджизмондо Малатеста. «Пісня 11» і «Пісня 21» утворюють художнє ціле й у площині образів. У контексті «Пісні 11» алітерований рядок «In the gloom, the gold gathers the light against it» (У темряві золото вбирає світло) [26, с. 51] асоціюється з вогнищами, якими піддані Сіджизмондо зустрічають свого героя з чергової військової

експедиції. Разом із тим, її можна розглядати і як опосередкований поклик на Візантійський мавзолей імператриці Галли Плацидії (V ст.) в Равенні: «Gold fades in the gloom / Under the blue-black roof, Placidia's» (Тьмяніє золото в темряві / Під синьо-чорним склепінням Плацидії [26, с. 98].

Образ золота набуває у Паунда амбівалентного значення. Золото – це фетиш сучасності, втілення лихварства, але разом із цим – символ залишків, сліди пишноти візантійської імператриці, описаної з особливою звуковою виразністю. Алітераційна структура рядка підкреслює амбівалентну й діалектичну сутність співвідношень цих символів. Поетична текстура примиряє морок зі світлом, а сяйво золота імплікує натхненний пошуки досконалості. Цей рефрен звучить і в «Пісні 17»: «In the gloom the gold / Gathers the light about it» [26, с. 78] (У присмерку золото / Збирає навколо себе світло) [3; т. 1, с. 177].

Створюється враження, що ця тематична рима набуває самостійного життя, вона організовує іманентну систему рефренів і лейтмотивів чи то в листах Малатести, чи то в інтригах Медічі, чи то – якщо вже мова зайшла про золото – в міфі про царя Мідаса з «Пісні 21»:

In the dawn, as the fleet coming in after Actium,

Shore to the eastward, and altered,

And the old man sweeping leaves:

«Damned to you Midas, Midas lacking a Pan!» [26, с. 98].

(На світанку, немов флот повернувся після Акція, / Берег на схід, перемінився, / І дідуган, який згрібає листя: / «Проклинаю тебе, Мідасе, Мідас, якому бракує Пана!»).

«Золото багать» із «Канто 11» і золото мавзолею Плацидії теж асоціативно конгруентні, оскільки символізують духовні порухи, волю цілого народу. У «Путівнику по культурі» Паунд мимохідь зазначає, що будь-який гідний житель Равенни наповнюється духом життя в Мавзолеї Галли Плацидії.

Мавзолей, Храм Малатести, як і інші «святі місця» на карті Кантос, включно з Кафедральним собором у Феррарі, були побудовані як результат об'єднаної енергії соціуму, своєрідної ренесансної толоки:

«Sed et universus quoque ecclesie populus,
 All rushed out and built the duomo,
 Went as one man without leaders
 And the perfect measure took form».

(І всі присутні в церкві теж / Разом і звели храм / Зробили це без керівників / І результат був досконалий [26, с. 130].

У кінцевому підсумку, в будівництві Феррарського кафедрального собору Паунд виокремлює суспільну вагомість передачі традиції наступним поколінням. Архітектурні топоси в «Піснях» істотно співзвучні з визначенням історика, яке належить Фрідріху Шлегелю: «Історик – це пророк, звернений у минуле» [18, с. 293]. З подібної перспективи Паунд визначає історичну місію храму Малатести, органічною складовою якої виступає конфуціанський імператив «виправлення імен»:

a precise definition
 transmitted thus Sigismundo

(точне визначення / отак передав Сіджизмондо [26, с. 445].

У полісемантичному слові «transmit» вгадується ідея передачі-перекладу, транскультурного обміну, утвердження історичної спадкоємності, певний «діахронічний» виклик сучасності. Увічнити й зберегти пам'ятник означає надати цілісність і силу кафолічній, соборній культурі.

Отже, цикл про Малатесту, як і вся ліро-епічна поема «Кантос», є актом, як сказав сам Паунд, «збиранням останків Озіріса», бога відродження природи: культура та історія, фрагменти минулого і сучасного реставруються і виблискують новим розумінням історичних постатей і культурних міфів, синкретично з'єднаних соборними лейтмотивами епічного наративу. Поєднання документального стилю відображення історичних подій з поліфонічними й інтертекстуальними компонентами в архітектоніці «Пісень» Паунда можна розглядати як один із плідних способів інтерпретації цього класичного твору англо-американського модернізму XX ст. Як і в творах імажистського періоду, жанрові й образні домінанти «Кантос» стереоскопічно виокремлюють

формально-структурні властивості текстури, котрі часто-густо самі по собі стають предметом поетичної рефлексії та гри, втілюючи модерністське потрактування літератури як, головним чином, лінгвістичного конструктору. Архітектурні топоси визначають важливу траєкторію смислогенези в перехресній матриці художньої системи «Кантос». Гібридна структура храму Малатести кореспондує з архітектонікою модерного епосу, оскільки обидва твори збудовані як незавершений образ часу. У «соборних образах», створених Паундом на історичному матеріалі, поезія функціонує як дзеркало історії. Симультативно викладені свідчення безпосереднього учасника (пере)будови церкви й сучасного історика визначають специфіку фрагментарної оповіді. «Іскристі подробиці» конкретного історичного періоду тематично збагачують рефреноцентричний наратив, у якому ренесансний кондотьєр «римується» з Конфуцієм ретроспективно та з історією США – прогностично. Лейтмотив «Храму» функціонує в «Кантос» в полісемантичному полі сигніфікацій: етимологічне значення архітектурного артефакту поступово збагачується підтекстами символічної «соборності» культури й історії.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Вайль П., Генис А. Родная речь : уроки изящной словесности* / Петр Вайль, Александр Генис ; Андрей Синявский (авт. предисл.). – Москва : КоЛибри, 2008. – 255 с.
2. *Вайльд О. Портрет Доріана Грея* / пер. з англ. Олени Ломакіної. – Київ : Знання, 2015. – 283 с.
3. *Вибраний Езра Паунд* : в 2 т. / Упор. М. Стех та М. Полюга; передм. М. Стеха. – К. : Пенмен ; Укр. пропілеї, 2017. – Т. 1. – 374 с. ; Т. 2. – 502 с.
4. *Данте Аліг'єрі. Божественна Комедія : Чистилище* / Пер. Максим Стріха. – Львів : вид. «Астролябія», 2014. – 320 с.

5. *Достоевский Ф. М.* Преступление и наказание. – Москва : Художественная литература, 1983. – 527 с.
6. *Еліот Т. С.* Вибране / Т.С. Еліот ; з англ. ; упор. та передм. С. Павличко. – Київ : Дніпро, 1990. – 198 с.
7. *Керуак Дж.* На дорозі / Джек Керуак ; пер. з англ. Б. Павличко. – Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2010. – 304 с.
8. *Конфуций.* Луньюй. Изречения / Конфуций. – Москва : Изд-во Эксмо, 2003. – 464 с. – (Серия антологии мудрости).
9. *Леся Українка.* Зібрання творів : у 12-ти т. / Леся Українка. – Київ : Наукова думка, 1976. – Т. 5 : Драматичні твори (1909–1911). – 333 с.
10. *Нямцу А.* Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования : монография / Нямцу Анатолий Евгеньевич. – Черновцы : «Рута», 2007. – 520 с.
11. *Павличко С.* Ігор Костецький та Езра Паунд / Соломія Павличко // Сучасність. – 1992. – № 11. – С. 135–142.
12. *Паунд Е.* Поезії / Езра Паунд ; з англ. пер. Олег Лишега // Сучасність. – 1992. – № 11. – С. 31–37.
13. *Паунд Э.* Песни Малатесты [Электронный ресурс] / Эзра Паунд ; пер. с англ. Яна Пробштейна // Textonly. – 2013. – № 39. – Режим доступа : <http://textonly.ru/mood/?article=38745&issue=39> (дата обращения : 10.11.14).
14. *Паунд Э.* Путеводитель по культуре. Guide to kulchur : избр. работы / Эзра Паунд ; пер. с англ., сост. вступ. ст. Кети Чухрукидзе. – 2 изд., испр. – Москва : Логос, 2000. – 183 с.
15. *Ревякина Н. В.* Итальянский гуманист и педагог Витторино да Фельтре : в свидетельствах учеников и современников / Ревякина Н. В. ; сост., пер., авт. вступ. ст. и коммент. Н. В. Ревякина. – Москва : РОССПЭН, 2007. – 263 с.

16. *Стравинский И.* Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / Игорь Стравинский ; пер. с англ. В. А. Линник ; ред. перев. Г. А. Орлова ; послесл. и общ. ред. М. С. Друскина. – Ленинград : Музыка, 1971. – 414 с.
17. *Уайльд О.* Избранные произведения : в 2-х т. (на англ. языке) / Оскар Уайльд. – Москва : Прогресс, 1979. – Т. 1. – 391 с.
18. *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика : в 2-х т. / Фридрих Шлегель. – Москва : Искусство, 1983. – Т. 1. – 479 с.
19. *DuBois A., Lentricchia F.* Pound / Andrew DuBois and Frank Lentricchia // The Cambridge History of American Literature / general editor : Sacvan Bercovitch. – Cambridge : Cambridge University Press, 2003. – Vol. 5 : Poetry and Criticism, 1900–1950. – Pp. 131–173.
20. *Eliot T. S.* Collected Poems. 1909-1962 / T. S. Eliot. – London : Faber and Faber, 1974. – 238 p.
21. *Kerouac J.* On the Road / Jack Kerouac ; introduction by Ann Charter. – Harmondsworth : Penguin Twentieth-Century Classics, 1991. – 310 p.
22. *North M.* The Architecture of Memory : Pound and the Tempio Malatestiano / Michael North // American Literature. – 1983. – Vol. 55. – Issue 3. – Pp. 367–387.
23. *Pound E.* A Draft of XVI Cantos of Ezra Pound for the Beginning of a Poem of Some Length / Ezra Pound. – Paris : Three Mountains Press, 1925. – 65 p.
24. *Pound E.* ABC of Reading / Ezra Pound. – New York : New Directions, 1934. – 210 p.
25. *Pound E.* Confucius to Cummings : An Anthology of Poetry / Ezra Pound ; edited by Ezra Pound & Marcella Spann. – New York : New Directions Pub. Corp., 1964. – 353 p.
26. *Pound E.* The Cantos / Ezra Pound. – New York : New Directions, 1986. – 824 p.
27. *Pound E.* Three Cantos / Ezra Pound // Poetry. – 1917. – Vol. 10. – No. 3. – Pp. 113–121.

28. *Rainey L.S.* Ezra Pound and the Monument of Culture : Text, History, and the Malatesta Cantos / Lawrence Rainey. – Chicago : University of Chicago Press, 1991. – 353 p.
29. *Rossetti D. G.* Collected Poetry and Prose / Dante Gabriel Rossetti ; Edited by Jerome McGann. – New Haven & London : Yale University Press, 2003. – 424 p.
30. *Stock N.* The Life of Ezra Pound / Noel Stock ; expanded edition. – San Francisco : North Point Press, 1982. – 478 p.
31. *Terrell C.* A Companion to the Cantos of Ezra Pound / Carroll Terrell. – Berkeley : University of California Press, 1993. – 812 p.

ЩО І ЯК ОПИСУВАВ ВАЛЕР'ЯН ПОЛІЩУК

(поетика і теорія літературного тексту в творчості письменника другої половини 1920-х років)

Концепція творчості В. Поліщука спиралася на пошук конструктивних літературних форм через оформлення у текстовому просторі «реальностей світу». Як показує запропонована стаття, у реценцію Поліщукових текстів закладено сприйняття світу через візуальний досвід та візуальну уяву. Саме аналіз мариністичних пейзажів дає нагоду прослідкувати особливість образно-тематичних, наративних і світоглядних аспектів Поліщукової творчості, які корелюють із його теоретичними розробками та стратегіями візуалізації. Численні поеми В. Поліщука першої половини 1920-х років та поетичні збірки другої половини 1920-х фіксують пейзажі природи як рухомі фрагменти світу, вихоплені поглядом людини із матеріальних потоків буття.

Ключові слова: візуалізація, морський пейзаж, матеріальні потоки, конструктивізм.

Polishchuk's concept of creativity relied on the search for constructive literary forms through the design of the "realities of the world" in the text space. As the proposed article shows, the perception of the world is embodied into the reception of Polishchuk texts through visual experience and visual imagination. Analysis of his marinist landscapes gives the opportunity to trace the peculiarity of figurative-thematic, narrative, and philosophical aspects of Polishchuk's creativity that correlate with his theoretical developments and visualization strategies. Polishchuk's poems of the first half of the 1920s and poetry collections of the second half of the 1920s capture landscapes of nature as moving fragments of the world, discerned by the human eye from the material flows of being.

Key words: visualization, marine landscape, material flows, constructivism

Описування видимих і невидимих форм матерії, її зовнішніх і внутрішніх властивостей, складає основу тематико-образної структури Валер'яна Поліщука. Про нього можна говорити як про специфічного візуального автора, оскільки в його художньому дискурсі світ репрезентується найперше через зорові враження, через фіксацію і комбінування «конкретних» і «реальних» матеріальних сутностей. Ці особливості інтерпретації світу властиві для ранніх поем В. Поліщука, а також для збірок другої половини 1920-х років. Аналіз поетичних книжок «Громохкий слід» (1925), «Геніальні кристали» (1927), «Металевий тембр» (1927), «Електричні заграви» (1929), «Зеніт людини» (1930), а також вивчення теоретичних позицій письменника, засвідчує провідну роль у текстових практиках Поліщука чинників візуалізації.

Головними репрезентантами світу в Поліщуківському художньому дискурсі виступають ландшафти природи, а звернувшись до згаданих збірок поезій, виявимо, що важливим об'єктом їхнього зображення є морський пейзаж. Крім численних віршів про море у збірках цього періоду, три з них містять мариністичні цикли («Деталі вічної дороги» у збірці «Громохкий слід», «Подих моря» у збірці «Геніальні кристали», «Чорне море» у збірці «Зеніт людини»), причому описи моря у кожній збірці мають і свою специфіку, і багато спільного.

Спільним для поетичних збірок другої половини 1920-х років є те, що зображені у них мариністичні краєвиди передають насамперед зорове, а не емоційне враження. Образи моря в кожному з поетичних циклів базуються на емпіричному досвіді та апелюють до візуальної уяви. Так, море у циклі «Деталі вічної дороги», на відміну від інших збірок, повсякчас уподібнюється до фауни («срібляні черваки річок», «тури морських валів», «вода, мов віл», «хвиля, як гадина», «водяні змії», «луска хвиль») та до частин людського тіла (мохнатий чуб валу, язик води, посмішка хвиль, долоні у піни, хвиля колише стегнами). У циклі «Подих моря» вода часто описується через площинні параметри, тобто зображається як будова, склепіння, плай, віяло, полотно, і порівняно з іншими циклами, тут найбільше образів і мотивів, пов'язаних із рухом світла. Щодо

циклу «*Чорне море*», то у ньому присутні індустріальні («море на праці», «робота валів»), біологічні («м'язи»), фактурні (скиби рухомого скла, скло моря, дзеркало морське) характеристики моря. Всі ці метафори та порівняння посилюють наочність тексту, адже завжди відсилають до процесів і об'єктів реальності: з одного боку, це звуки, кольори, обриси, фактура, а з другого, це елементи пейзажу, як то гори, сонце, туман, хмари, човен, пароплав, парус. Поліщукові картини природи сконструйовані поглядом людини, яка вважає свої репрезентації відтворенням матеріальних потоків матеріального світу.

Наратор Поліщукового тексту не просто описує, а перераховує все те, що «бачить» і «чує» навколо себе. Фокусуючи увагу на тій чи іншій «точці» морського пейзажу, він обернений внутрішнім зором і до самого себе. Тому море у віршах Поліщука є і «названим братом» [5, с. 109], і «виставою» [4, с. 39], що її обсерватор споглядає з певної позиції: перебуваючи «на скелях» [5, с. 154], «посеред моря на човні» [5, с. 139], або на пароплаві, як-от у вірші «Огні»: *«Феєричні вогні водянї, / Мов зеленї /брильянти /Викрешує з кременя моря / Стрімчастий нїс пароплава./Нїч їх перебирає і топить на моїх очах, /показуючи нашвидку кожний менї, / що стою високо на кубрі, обвіяний/вітром, приласканий зорями»* [6, с. 18]. Наратор позиціонує себе ще однією «точкою» всесвіту, яка у матеріальному потоці є і самодостатньою, і частиною вселенського руху: *«В моїх зіньках зібрався центр всесвітній – / В оцій перловій скриньці / Двох антиподних кіл, / Бо я живу, дивлюсь, творю думками. / Мій пароплав пересува той центр, / Як світовий губчастий камінь, / Що все вбирає і стяга. / І радіусом з мене місячна тропа / Пішла під обрій через море - / Вона також пересувається, / Бо я пливу»* [5, с. 127]. У такий спосіб наратор, який мислить себе центром всесвіту, але поглинутий спогляданням інших «центрів» буття, конституює дво- чи поліцентричну картину світу. Вона передбачає існування усього сущого як певного потоку-конструкту, що складається з безкінечної кількості матеріальних об'єктів («точок» або «центрів»). Таку світоглядну парадигму відбито і у згаданих вище порівняннях морської стихії з частинами тваринної чи людської плоті, і у філософських

рефлексіях, відповідно до яких навіть найменша форма існування сприймається як «центр» у вічному буттєвому потоці: *«Все, що в око моє безупинно встрагає / Свіжістю світла тонкими дротинами, / Все, що дзвенить у вушах моїх диванням – / Все це було лише, все це не знане»* [7, с. 54].

Тексти Поліщука візуалізуються самою структурою, самими принципами єднання та кореляції поетичних фігур і тематичних блоків, особливостями оповідної побудови. Одна зі специфічних рис Поліщукової стилістики, яка присутня і у морських циклах, це наявність численних порівнянь, що каталогізуються, посилюючи чи пояснюючи один одного. У його віршах певна форма / властивість/предмет матеріального світу порівнюються чи пояснюються через інший. Приміром, у вірші «Гумовий вибрик» кінь, який виходить із морської води, порівнюється із дельфіном [7, с. 30], а у вірші «Звуки прибою» вокальні асоціації переходять у зорові, просто нанизуючись одна на одну: *«Як осінній вітер в ковилі, / Як юга в телефонних дротах, / Мов сотні решет підсівають ячмінь, / Мов град по блясі, вихорем оддертій»* [4, с. 16]. У даному випадку, як і у багатьох інших віршах, звукові та зорові асоціації невіддільні від предметного і природного світу, тобто від того, що реципієнт бачить насправді.

Схожі принципи побудови образів присутні у віршах із циклу «Деталі вічної дороги». Так, розгорнуті порівняльно-дієслівні звороти обрамлюють один і той самий образ морської води на початку і всередині вірша «Мертва брижа»: *«Язиком жирним через камінь / Вода мов віл облизує шумливий берег, / У рот втягає гальку, гравій, / Жере, хрумтить, / Аж вибухи одрижкою в далекій канонаді / Десь крутять жорна каменів. / І знов і знов язиком – баговиння, / Тягучим – водорослі хилить. / Запінилася паща хвилі, / Рот шумовинням скаженіє»; «Аж хвиля дико вгору скаче, / А вал за валом їсть, / Гарчить, глодає / Гранітів сірих тощю кість»* [5, с. 122]. У наведених рядках можна зауважити і принцип переліку, і притаманний для образної системи Поліщука принцип взаємного уподібнення предметного і біологічного світу, а

також надзвичайну роль дієслівних форм, які перетворюють мариністичні описи на рухомі краєвиди.

Як показує останній процитований уривок, у Поліщуковій віршовій структурі порівняльний зворот (а не тільки об'єкт, що порівнюється), набуває самодостатнього сенсу. Внаслідок цього утворюються ніби два центри одного поетичного образу: з одного боку, образ і позначник образу пов'язані між собою усією структурою вірша, а з другого, вони стають ніби автономними один щодо одного. Ось, приміром, рядки із вірша «Вечір»: *«Неначе велетенські павуки / Канкан танцюють якомсь чудернацько, / Підскакуючи у повітрі жовтім, – / Мохнаті сизі хмари. / Тоді аж волохатими ногами / На гори падають/На всі чотири (й вісім) по телячі, / Уперши ратиці і вирячивши очі, / На попелясту широчінь / Вечірніх вод»* [5, с. 129]. Коли у цих рядках хмари порівнюються із павуками й телятами, текст ніби унаочнюється двічі: перший раз – при згадці про «мохнаті сизі хмари», а другий – у порівняннях цього образу, утворених за допомогою низки знаків (павуки, канкан, ноги, ратиці, очі); образ хмарин зорово трансформується кілька разів, зберігаючи свою денотативну основу. Схожий прийом, де порівняння переростає у окремий розгорнутий образ, зустрічаємо у вірші «Піна»: *«Піна на вітрі, / Мов цікава біла гуска, / Витягає довгу шию з зеленої хвилі уверх – / Хоче заглянуть на скелю; / Потім, побачивши – враз / Здіймається з криком на крила, / І з широким розмахом білого галасу – / Перелітає...»* [4, с. 17]. У такий спосіб оприявнюється двоцентрова структура на рівні образотворення: поетичний образ, як і об'єкти реального матеріального світу, інтерпретується і як самодостатній, і як такий, що генерується чи пояснюється за допомогою іншої поетичної фігури.

Одним із параметрів, який візуалізує, є «зовнішня» і «внутрішня» геометрія художнього дискурсу В. Поліщука. У його поезіях всі явища, істоти і процеси навколишнього світу наділені тими чи іншими обрисами, а такі геометричні фігури, як коло-крапка-лінія є моделями всесвіту, набуваючи тим самим особливого онтологічного статусу. Оскільки Поліщукові пейзажі моря

характеризуються не тільки описово-статичною динамікою, а й «текучістю» [3, с. 589], зображувані ним об'єкти природи завжди наділені рухом або ж включені у безперервні потоки матерії. Приміром, один із домінантних мотивів мариністичних поезій – рух світла – не лише фіксується як елемент морського краєвиду, а виступає структурною одиницею, за допомогою якої елементи пейзажу поєднуються, увиразнюються й трансформуються.

Світло у мариністичних віршах Поліщука присутнє скрізь (на і над поверхнею, навколо моря і у водних глибинах), воно рухається у найрізноманітніших напрямках, заломлюється у воді, відбивається від водної поверхні, грає кольорами. У морських пейзажах світло оприсутнюється через геометричні форми: це лінія (промені мов стріли, світляна доріжка), крива лінія (вогнева кривулька), крапка (бризки води і бризки світла), лінія, що переходить у крапку, тобто розбухає у цятку-пляму (крайка моря мов вогнисто-голуба троянда), крапка, що розбухає (вибух вогню-заграви, сонце), коло (кільця вечірнього світла). Світло у Поліщуків поезіях рухається відповідно до фізичних законів, наштовхуючись на інші лінії матеріального світу, які так само бувають вигнуті, прямі, хвилясті, колоподібні, гострі, зазубрені тощо.

У низці віршів В.Поліщука геометричні властивості суміщаються із іншими характеристиками моря (біологічними, механічними, предметними), як от у вірші «Відбиток», де задіяні кілька геометричних фігур: *«Коло пристані стовп з електричним ліхтарем під білим кружком. / Він відбивається в тихо-коливкій воді моря. / <... > / Сіре світло вечора / Ляга на замирену хвилю / Кривими, розтягнутими кільцями / З темною серединою. /.../ Зачочохкав запиханим дизелем катер, / Наставивши здивовані очі своїх ліхтарів / В далечінь шовкову лінії моря. /.../ Поруч у погнутих хвильках / Танцюють і б'ються великі світляні метелики – / Беззвучний відбиток / Електричної лампи під білим кружком»* [7, с. 41-42]. Динаміка цього вірша і описово-статична, і рухома: кожен звук, колір чи порух реального схоплено і названо окремо, та водночас у тривимірному світі вони існують як сукупність та взаємодія різних речей та сутностей. У цьому вірші взаємодіють предметне і природне, світле і

темне, гладке і коливке, рівне і вигнуте, а в цілому, сприйняття такого тексту потребує попереднього зорового контакту з дійсністю.

По суті, усі мариністичні вірші авторства В. Поліщука варіюють один і той самий образ моря, який є глобальним концептом його літературного дискурсу. Саме образ моря найбільшою мірою відповідає Поліщуківському уявленню про матерію та форми її існування. Море трактується як змінність чи взаємодія властивостей буття (світлого і темного, тихого і громохкого, твердого і м'якого, прозорого і замутиненого, плавного і різкого). Це безупинно рухлива субстанція, яка є основним об'єктом погляду для наратора, «центром» матеріального потоку, і водночас сама складається із багатьох «центрів». Море в описах Поліщука нагадує материнське лоно, але також воно є вмістилищем невідомого і хаотичного.

У Поліщуківському дискурсі концепт моря корелює з багатьма поетичними образами, причому за допомогою схожих або ідентичних означень. Так, образ морської поверхні як «смужки металу» відсилає до таких поетичних фігур Поліщуківської творчості, як місячна смужка, смужка сонця, смужка берега, смужка металу на заводі, смуга дроту, смужка напівприкритих очей. У цьому сенсі геометричні обриси об'єктів світу, співвідносячись з індустріальними, предметними, біологічними, філософськими, математичними та іншими контекстами, набувають додаткових сенсів, а «зовнішній» геометризм тексту стає «внутрішнім». І навпаки, низка характеристик, якими наділений світ (звукові, світлові, кольористичні, рухові, фактурні), часто зводяться до геометричних форм. Це ще раз засвідчує існування Поліщуківського дискурсу як єдиного потоку-конструкту, в якому та чи інша константна поетична фігура наділена тією самою структурною базою, що й текст у цілому. Його наративні та образотворчі аспекти скеровані на те, аби перетворити сам текст на матеріальний об'єкт, який є самодостатнім, але разом із тим перебуває у потоці інших об'єктів і інших потоків.

Принцип наскрізної кореляції між окремими поетичними фігурами та між головними тематико-образними рядами є одним із засадничих для

Поліщукового тексту. Найкраще ілюструє глибоку взаємодію образно-тематичних блоків поетична книжка «Геніальні кристали», яка складається із чотирьох циклів («Подих моря», «Фіалкові нагромадження», «Матерія», «Кристали слова»). Вже у самих назвах чотирьох циклів закладено внутрішній зв'язок між головними образно-тематичними напрямками і цієї збірки, і Поліщукової творчості загалом. Море, як воно осмислюється у всій збірці, саме є матерією, а тому його сутність співвідноситься і з кристалом, і з принципом нагромадження (нагромаджуються рухи, кольори, звуки моря), і зі словами, які також є матеріальними і також можуть нагромаджуватися. Така ж перехресна кореляція сенсів властива для збірки «Зеніт людини», три цикли якої відсилають до ідеї конструктивної організації світу у різних виявах – механічних (цикл «Індустріальні поеми»), природних («Чорне море»), літературних (цикл «В моїй лабораторії»), а четвертий невеличкий цикл цієї збірки «Японський відгомін» також містить вірші про море, образ якого презентується через кристалічні, площинні, рухливі, звукові, кольористичні характеристики, а кожна із них, своєю чергою, вміщує у собі набір усіх інших параметрів. Кристалами є у Поліщука слова й «алмази» моря, кристалом є і сформована зі «студня життя» людська особистість.

Особливу увагу у збірці «Геніальні кристали» привертають чотири вірші, що складають цикл «Матерія»: три з них актуалізують образ-концепт медузи, а вірш «Бунт матерії» розробляє ідею матеріального потоку як сутності, котра сама себе споглядає, сама себе породжує, а відтак сама себе поборює. Тексти цього циклу є одними з оригінальніших у Поліщуковій творчості, і всі вони корелюють між собою на багатьох семантичних і образно-структурних рівнях.

Вірші «Медуза-актинія», «Ступені», «Кристал живого» із циклу «Матерія» описують медузу як первозданний «кристал» природи, породжений матерією-морем, і водночас як одірваний від неї згусток, як «бунт», як «рану». У Поліщуковій інтерпретації медуза, як і море, холодна, прозора, пульсуюча, кришталева, алмазна, ритмічна, вона викликає асоціації із багатьма предметами та істотами (*«То в чашку згорне край зів'ялий, / То гриб прозорий голову згинає /*

На свій важкий і змінний хрест / І так, мов думка пропливає. / То тверда мов прозора груди / У юнки ніжної, опуклється і грає. / Тонке мереживо прожилків фіалкових / В медуз нім студні рухає життям;» [4, с. 49]. У нагромадженні семантичних сенсів, які концептуалізують образ медузи, закладена рефлексія наратора про себе самого як про один із багатьох артефактів матерії: «Я – чоловік, / Та верховенна частка / Усіх живих і прорісних творінь: / Медуз, слонів, і тощих мочок моху. / Всіх атомів, що несвідомі себе, / Свого міцного дзигу електронів? / Чого в терпінні смертному тоскнію? / В моїй корі мізковій- / Прямій рідні медузам, / <...>/ Те освідомлення, до безуму високе / За міриади тоскних днів і меж / Нарешті висунулось повне сили» [4, с. 50-51].

Образ медузи важливий для багатьох мариністичних картин і мислинневих візій. «Медуза» стає аналогом таких поетичних фігур, як фляк тіла, ембріон, згусток матерії, клітина, атом, мозок, слизень. Всі ці сутності є у Поліщуковому дискурсі окремими «цятками», і водночас – складовими інших, більших і менших «точок» буття.

Вірш «Бунт матерії» розпочинається із дивовижної візії, що нагадує існування людського ембріона у лоні чи пульсування медузи у морській стихії. Таку асоціацію посилює метафорика цілого тексту, в якому розгортається процес від'єднання клітини від матерії та перетворення її на самосвідомий організм. Показово, що ці процеси (від'єднання, самоспоглядання, самопізнання) описані за допомогою низки знаків (проміння, медуза, маяк, світло), які формують мариністичні краєвиди. Ось як починається згаданий вірш: «Клітина животворча матерії тугої, / Що ускладнила неясне своє хотіння, / У віддаль одійшла в таку далечінь, / Що звідти в силі споглядати / Той згусток, звідки виникла сама, / Що уясня собі свою глибоку сутність / І промінь кидає в бездонну сивину, / Куди спускаються глухі ступені, / До клітки кволої медуз – / У той сирий і первозданний студень. / Клітина мозку чоловіка - / Та верховина, де маяк світляний / Сліпучі смуги променя пускає / І бачить, що вони проткнули / Голками гострого проміння» [4, с. 54]. У описаній візії космос і природа породжують людину, яка стає самодостатнім центром, а відтак

бунтує вже проти них, тобто проти їхніх «як хід математичний» законів. Прикметне й те, що у вірші «Бунт матерії» протест людини проти «постанов» природи зумовлений неприйняттям власної смертності саме тому, що це позбавляє її можливості дивитися на світ: *«Безсмертя хочу / Вічно споглядати, / Впивати всі красоти барв і тонів, / Живеє рухання істот, / І хвильний біг, і ропоти бурунів, / І блискавок обійми полохливі, / Що потрясають очі / І випікають серце <...> »* [4, с. 55]. Краса у Поліщуковому розумінні – це об'єкти і явища матеріального світу, які пропливають перед очима, «потрапляючи» зір.

Ще одним корелятом у творах В. Поліщука, за допомогою якого автор розбудовує свою картину світу, є аналогії між біологічними явищами життя та виробництвом, механікою, індустрією. Море сприймається як організована природою «машина», а морський краєвид – як конструкція, складена з об'єктів реального. Таке «технічне» враження додатково посилюють ефекти каталогізації образних і тематичних рядів, певна «механічність» і повторення у способах творення окремого образу та принципах єднання його з іншими поетичними фігурами.

Машинні й природні «механізми» у Поліщукових віршах незрідка складаються з однакових елементів (каркаси, троси, мотори, двигуни, металеві смужки, маховики, дроти), і так само подібними є звуки і форми речей/процесів, які вони продукують чи з якими асоціюються («громохкий гуркіт», «металічний шум», «довгасте коло»). Завод чи робітничий цех Поліщук описує як механізм, обумовлений фізичними, математичними та хімічними законами (тиск, рух, світло, ритм), і так само він окреслює «працю» морської води. Приміром, у віршах із циклу «Деталі кримських краєвидів» світло і море витворюють на обрії «Гейслерову трубку», у поезії «Троси» морські хвилі уподібнені до роботи «велетенського маховика». І навпаки: у віршах на виробничу тематику, які входять до поетичних збірок другої половини 1920-х років, образний лексикон дуже близький до того, який автор використовує, змальовуючи морські ландшафти. Скажімо, у поемі «Електростанція»

атрибутами індустріальних/заводських краєвидів, як і краєвидів морських, є смуги, іскри, блиск, бризки, саяво, а опис руху електронів генератора переростає у картину технологічного потоку, який, своєю чергою, вклинюється у плин потоку біологічного: *«Вони летять розлючені і гнані / В квартали вулиць, у безодні тьми – / І з зорями сплітаються за руки / Своїм світляним паволоттям / Там двигаютъ машини – / Тут лікують тіло; / Смертельний гін дають / Трамвайній сарані, / Женуть експреси, / Кава закипає, / І світлу зелень ллють / На мозок ватажків»* [7, с. 21]. У всіх цих уривках машинний та біологічний процеси співіснують, зіштовхуючись або набуваючи рис один одного. Порівнювати поверхню моря із шовком є для Поліщука таким самим органічним, як порівнювати її з асфальтом.

Конструкція як принцип побудови передбачає впорядкованість, злагодженість, системність. Втім, навіть у описах машинних механізмів В. Поліщук уводить ідею збою, порушення звичного ритму. Якщо у віршах із циклу «Матерія» ця ідея відсилає до мотиву бунту клітини/людини проти законів природи, то у згаданій поемі «Електростанція» про збій системи свідчить аварія на виробництві, а у вірші «Дротовий цех» – смерть робітника на заводі. Інакше кажучи, життєві потоки, будучи в основі конструктивними системами, завжди несуть у собі хаотичні (непередбачувані, невпорядковані, невідомі) процеси. Відповідно, Поліщуківі поезії, цикли, збірки, окремі образи складаються у єдину картину, що відображає рух матеріального потоку, причому цей рух передбачає і процеси відходу (бунту), асиметрії, самозаперечення.

Тематико-образний вимір Поліщукової творчості, зокрема його конструктивістський світогляд, веде генеалогію від візуальних і звукових вражень дитинства. Геометричні обриси навколишнього світу (а насамперед, це коло/круг/кружок) присутні, наприклад, і у його ранній поезії «Кружки від сонця в лісі по дорозі» (1918-1920), і у поезії «Безодні» (1929), де також з'являються описи світляних кружалець «крізь галяву темноти». Втім, якщо ранній вірш є описом природи, то у вірші «Безодні» відповідний ракурс

бачення концептуалізується, у чому можна переконатися, порівнявши назви обох текстів.

У спеціальному епіграфі до вірша «Безодні» письменник пояснює власні принципи конструювання художнього матеріалу. Ось що він пише: *«Автор дає спочатку картину великого світу, починаючи з рослин гірського лісу, далі самих гір, і нарешті усесвіту. Потім автор показує малий світ роботи хімії й атомів – ті візерунки, що вимальовуються, коли зовсім замружити очі і спостерігати, що робиться в затемненому полі очей. Мабуть, кожен з читачів, коли не тепер, то в дитинстві, дивився так заплющеними очима на сонце, і, пропускаючи дротяні вінички променів у цілку очей, вловляв химерну гру тих різних образів. А далі читач уже сам добре знає, що й до чого»* [7, с. 55]. Останнє речення наведеної цитати свідчить про те, що Поліщук описує все те, що, на його думку, бачить і знає кожен. Власне текст вірша, якому передуює зазначений епіграф, розпочинається описом природи: з одного боку, наратор подає перелік видимих форм матерії, з другого, фіксує її внутрішньопотокові процеси.

Опісля пейзажу природи вірш «Безодні» містить ще один пейзаж, – утворений внаслідок гри світла і темряви у смужці напівприкритих очей, про що автор писав у згаданому епіграфі. «Другий» пейзаж – це змінність кольорів і геометричних форм, що утворюються внаслідок примруженого/напівзатемненого зору. *«Поміж кружалами у темряві очей – / прозорі ланцюжки / Мікронними медузами пливуть у хороводах, / Перебирають, п'ють світляну муть / Од теї гри мільярдів електронів, / Що б'ють розрядами в моє закрите око / Та в розум мій несуть / Світляний свій розбіг. / Який утомний розмах двох безодень, / Сполучених свідомістю в моїх очах!»* [7, с. 57]. Тут мотив споглядання зовнішнього світу переходить на «внутрішній» рівень, коли наратор візуалізує власні мислиннево-мозкові процеси, експлуатуючи такі ж поетичні фігури, які трапляються у мариністичних і виробничих віршах (світляна муть, медуза, електрони, безодні). Та зрештою, як і у вірші «Бунт матерії», рефлексії «Безодень»

обернені до теми смерті у контексті саме візуального сприйняття світу. Жити – значить мати можливість бачити, відтерміновуючи таким робом власну минушість: *«Поширено очима всесвіт залучить! / Нехай ячить, а чи захлопне серце – / Ти, миленький, чи сердься, чи не сердься, – / Тебе візьме земля, як класи, як світи. / Родився смертним чоловіком – зостанешся такий. / Поширеними віями по всесвіту махнути! / Поглянь – зелений вал грохочу із гори, / Бує день і синява палає, / А знизу їй щемлять живі листки»* [7, с. 58]. Так чи інакше, матерія зіштовхується зі своєю власною безоднею, – чи то буде безодня моря, чи безодня космосу, чи безодня власної свідомості.

У контексті з'ясування онтологічного засягу Поліщукової творчості особливий інтерес становить вірш «Провалля», де наратор подає картину розсіювання власної людської сутності у безодні космосу. По суті, тут розгортається зворотний рух до того, який описано у вірші «Бунт матерії», тобто наратор моделює поворот своєї свідомості, а отже свого власного буття, у ситуацію абсолютного холоду, тьми, безодні. Семантична і формальна структура вірша складається із двох точок всесвіту, двох провалів, – це провалля очей і провалля нічного неба, які, будучи двома «центрами» буття, зіштовхуються та породжують особливий зв'язок: *«Певно й зараз братерським привітом / Розряди невронів моїх / Рівнобіжно з промінням очей моїх сірих / Летять вам назустріч, зорі мерехтаві. / Летять у проваллях просторів, / Де затис абсолютний холод. / Хай же промовить їм дзенькіт / Од мене те слово вселенське, / Що шепочуть вам зараз / Мої уста»* [7, с. 65]. Концепт безодні/провалля корелює і з образом морської стихії, і з образом людської свідомості у тому сенсі, в якому всі вони, поглинаючи, змішуючи і розсіюючи частинки матеріальних сутностей, несуть у собі як енергію впорядкування, так і енергію хаосу.

До константних тематичних напрямів Поліщукового дискурсу належить ідея літературного процесу як словесно-мисленнєвого потоку. У таких віршах наратор споглядає власний процес творчості, а мотив народження у його свідомості думок і метафор конотується через сукупність тих самих тропів, які

пов'язані з водною стихією, потоками природи, космічними ритмами. Подібно до того, як клітина, медуза, людський ембріон чи атом від'єднуються від своєї основи, так у художньому дискурсі Поліщука функціонує мотив відлучення слова від своєї праоснови.

Валер'ян Поліщук, розгортаючи картину вселенських рухів, утворює оригінальну метафору: до того часу, поки митець віднайде і озвучить нове слово, у нього «чує тільки око» [5, с.67]. Пошук «незайманого» слова повертає внутрішній зір митця у єдину приступну йому первісність, тобто (як і у вірші «Бездні») у стан дитячої напівсвідомості: *«Воно озветься звукальними голосами, / мов у снах ясного дитинства, / коли звуки тільки колишуть ще юне серце / лоскочуть його незнання прийдешніми пристрастями, / і ласкою будять несвідомість його почувань / Те слово лється в моїй задумі / через усе моє життя, / навіть тоді, коли я його ще не знав»* [5, с. 67].

Поетичне творення, отже, вимагає вслуховування і вглядування у свою внутрішню плоть, по суті – у провалля власної свідомості, де й тільки можна віднайти «од теплої груді природи одірване слово» [5, с. 66]. Закономірно, що відшукуване поетичне слово трактується як матеріальний субстрат: подолавши «безладдя образів» і «хитаві ритми» та відірвавшись від первісного лона, воно саме покликане стати «плоттю» [7, с. 19]. Невипадково й те, що опис творчого процесу в поезії «Творчий мент» нагадує описи морської стихії: більші та менші частинки матеріального потоку (звуки, хвилі, молекули газу) подібні до описуваних поетичних візій та образів, які налітають один на одного та змішуються.

Мотиви народження слова/образу у творах В. Поліщука напрочуд візуальні та сюжетні. І знову таки, вони спираються на реальність предметного і біологічного світу. Абсолютно все, що зринає перед очима, відповідно до творчої філософії Поліщука, може ставати предметом літератури. Український письменник, на думку Поліщука, може тоді вважатися сучасним, коли описує те, що він бачить, і тією мовою, яка звучить навколо. Поліщук мислить

«деталлями» і «масивами» мовних засобів, вважаючи художній текст словесно-мистецькою будовою, а слова і поетичні фігури – матеріалом.

Джерела Поліщукового матеріалістичного світогляду, реалізованого у літературних практиках, теоретичних напрацюваннях і літературній критиці, були доволі різними, але можна виокремити двох авторів, чий вплив особливо позначився на поглядах Поліщука, і відповідно, на характерних аспектах його поетики.

Утвердження Валер'яном Поліщуком власної творчої позиції, що розпочалося на самому початку 1920-х років, відбувалося під впливом концепції «матеріалістичної» мови, запропонованої Михайлом Доленго. Критик Доленго став, імовірно, найпершим автором, хто забезпечив Поліщукові ідеї «необразного» динамізму теоретичною підосновою. Те, що Поліщук і Доленго були однодумцями, можна прослідкувати щонайменше від періоду існування журналу «Арена» (1921-1922). Вони обоє, прагнучи запропонувати нову культурну естетику і поетику тексту, спиралися на матеріалістичне розуміння світу, відстоюючи ідею того, що поетичний образ повинен відповідати «реальному життю».

У статті «До питання про дві системи мови» (1923), до якої повсякчас звертався В. Поліщук, М. Доленга говорить про літературну мову як про матеріальний об'єкт, тобто як про «матеріал» або ж фактуру. Критик зазначає: «І як у техніці той чи інший матеріал – залізо, фарфор – визначає сам собою й свій зміст <...> , так і з вербальним матеріалом» [1, с. 15]. Відповідно, зазначає Доленго, послуговуючись характерною для конструктивістів «геометричною» лексикою, із новим літературним «матеріалом» працює новий тип митця, уособленням якого виступає для нь

ого саме В.Поліщук: «У В.Поліщука, – пише критик, – поет уже не «дикун», і не жрець, не поет навіть, а просто людина в боротьбі за існування «в кривулі людських тіл» [1, с. 30].

Чинником поділу поетичної мови на матеріалістичну та ідеалістичну Доленго назвав два протилежних принципи відношення до дійсності.

Матеріалістична мова, відповідно до запропонованої ним градації, є описовою, конкретною, реальною, вона уникає складних метафор і мелодійності, вміє «звати речі їхніми власними йменнями» [1, с. 15]. Доленго звертався до творчості Поліщука з метою проілюструвати такий текст, який є антиподом ідеалістичної та символічної репрезентації.

В руслі теорій і практик малярства 1920-х років, В. Поліщук цікавиться проблемами механіки природи, конструкції тіла, організації космосу і хаосу. Увесь час він демонструє потяг до наукових знань, до відкриттів із фізики, хімії, математики, інформацію про що вводив у коментарі до своїх поетичних книжок і окремих віршів. Метою Поліщука, як він заявив у статті «Спіралізм», було виявлення конструктивних основ мистецтва, що ними наділені природа і техніка.

Своїх головних однодумців В.Поліщук віднайшов у середовищі українських художників, залучивши Василя Єрмілова до участі в організації мистецької групи «Авангард» (1926-1930). Того ж року, коли організація вимушено самоліквідується, у світ виходить Поліщуків розвідка «Василь Єрмілов». Вона важлива не лише тим, що стала першою великою статтею про діяльність українського художника, а й тим, що показує ідейну спорідненість обох митців і, відповідно, теоретичну та структурну єдність двох царин мистецької діяльності (малярства та поезії), що розвивалася під впливом авангарду. Оформлення Єрміловим книжок Поліщука та періодичних видань «Авангарду» містило в основі саме конструктивістське моделювання об'єктів реальності.

Концепція творчості, яку формували В. Поліщук та В. Єрмілов, іманентно була орієнтована на сприйняття світу візуально, адже вона спиралася на пошук конструктивних форм культури через оформлення у мистецькому просторі «реальностей світу», через «предметність», «чутливість до речі», «аналіз форми речей». Окрема увага належала мистецькому осмисленню таких категорій, як рух, простір, машина тіла, конструкція організму. *«Єрмілов так боляче аналізує тіло людини і тварини, що немов знімає з неї шкуру. <...> Ви*

бачите оголену матеріальну істоту людини <...>. Навіть рослина, квітка попали в аналітичну лабораторію художника, щоб дати йому уяву про конструкцію» [3, с. 532], – писав Поліщук.

Великою мірою аналіз творчості Єрмілова став для Поліщука конспектом його власних мистецьких переконань. Принципи, на основі яких були утворені поетичні фігури самого Поліщука, він означував і як напрямні нового мистецтва, і як здобуток Єрмілова: *«Взаємна акція впливу людини й техніки, що складається в одну музично-ритмічну стихію <...> не в силі виконати самотужки обмежена ще наша наука. От сюди закликаються митці, поети й художники, що <...> знаходять синтез цієї велетенської чудової життєвої діалектики» [3, с. 545].* Показово, що у творчих практиках Єрмілова Поліщук акцентує на проблемі взаємовідношення лінійного і нелінійного, закономірного і вибухового, механічного і живого, а також відзначає у житті Єрмілова етапи малярського самозаперечення та розкладеного сприймання світу як усвідомлених засад творчості. Всі ці аспекти творчого розвитку обернені до поезій самого Поліщука, де зображено, як у нутрі людини/природи/матерії зароджуються процеси самоорганізації та самозаперечення, а буття матерії осмислюється через категорії лінійного руху: *«Лінія розвитку світу, як і сполучення техніки й людської психіки – є лінія ритмічна, невловима крива, інтегрально-динамічна, але могутня своїми найвищими можливостями» [3, с. 546].*

Разом із інтересом до ідей пролетарського конструктивізму, Поліщук розробляє власний термінологічний апарат, який був покликаний забезпечити його проект авторською онтологічною підосновою. Не лише у розвідці «Василь Єрмілов», а й у низці інших робіт Поліщук онтологізує конструктивістський кут зору, причому, знову таки, за допомогою філософсько-математичних категорій. Так, у роботі «Пульс епохи» (1927) найбільш конструктивною формою світу він називає коло (тобто рух точок на площині), у статті «Спіралізм» (1929) розвиток життя і мистецтва пов'язує з рухом спіралі, а у розвідці «Віктор Ярина» (1930) пише про те, що світовий рух відбувається за

принципом лінії. У Поліщуковому дискурсі всі ці концептуальні фігури (точка, лінія, спіраль, коло) є водночас і дуже «конкретними», і онтологічними категоріями, адже осмислюються не лише як обриси речей і об'єктів природи, а й як основа вселенських рухів.

Ще однією розвідкою 1930 року, яка розкриває особливу роль зорового сприйняття у Поліщукових розробках, є його стаття «Віктор Ярина», присвячена одному з учасників групи «Авангард». Поліщук писав: *«Кожна доба має свої завдання в баченні речей, вона їх бачить по-своєму, як кожен раз по новому бачить і великі художні твори. Ми скажемо, що кожна доба має свої буквально фізіологічні очі, якими сприймає світ»* [3, с. 510]. Означуючи письмо Віктора Ярина як «конструктивізм на реалістичному ґрунті», Поліщук цілеспрямовано акцентує на «камерах очей» письменника, тобто і на самій дійсності, і на способах її бачення, вдаючись у цій розвідці до біологічних, архітектурних, кінематографічних аналогій та залучаючи до аналізу поняття «матеріалістичної мови» М. Доленга.

Літературну критику і теорію Поліщука від самого початку його творчої діяльності завжди супроводжувала вимога нових літературних форм, що мали прийти на заміну старій поезії. Але відцентровою тезою, що з'єднує ранні та пізніші теоретичні Поліщукові розробки, можна вважати його вислів про те, що поет повинен іти за ритмом життя, ритмом моря [3, с. 236]. Опорні позиції Поліщукового теоретичного дискурсу (хвиляда, верлібр, спіралізм), а також погляди на сутність літературного образу, відсилають до явища моря як матеріального потокового конструкту.

Отже, у статті «Динамізм у сучасній українській поезії» (1921) вперше з'являється порівняння мистецького руху із морем. Море для Поліщука є втіленням безперервної кінетики та ритму, «набором» рухів, пауз, вибухів, пульсацій. І такими ж різноманітними та складними постають у його візії ритми індустріального міста, ритми заводів, ритми людського натовпу та мистецтва. Ззовні всі об'єкти і явища матеріального світу, вважає Поліщук, здаються анархічними, але насправді вони організовуються, як він пише, у

«певні ритмічні вузли», перебувають у єдиному потоці. Він, приміром, зазначав: *«Газ, електрика, телеграф, залізниця, фінанси об'єднують життя не тільки одного міста в складні механізми, а захоплюють в організований ритм «закономірного розвитку історії» все людство. Той ритмічний рух складного механізму людства протиставляє себе й виганяє індивідуалістичний <...> ритм одноманітного побуту, утворюючи ритм колективів, а цей останній у поезії дав Верлібр, у музиці – Вагнера, в малярстві – імпресіонізм (Репін - теж), з аналогічним химерним, але закономірним ритмом плям і ліній»* [3, с. 439]. Міркування Поліщука про урбаністичні ритми переходять у міркування про ритми людських колективів та мистецьких форм.

Текстуалізація концепту моря має безпосереднє відношення до поняття хвиляди, яким Поліщук означає головний, на його думку, ритмічний закон, присвятивши проблемі великий розділ в «Літературному авангарді» (1925). «Як рухи хвиль складаються з рухів окремих молекул води, м писав Поліщук, – так хвиляди складаються зі звуків» [3, с. 321]. Хоча відрізки часу хвиляд нерівні, людська психіка сприймає їх «як величини одного порядку, як, наприклад, морські хвилі з різною формою поверхні, гребенів, розмаху і т ін.» [3, с. 321], а відтак Поліщук приходять до того, що хвиляда є ритмічною середньоматематичною одиницею. Щоб пояснити домінантний наголос хвиляди, він згадує про вершину чи гребінь морської хвилі, а різний характер хвиляд також виводить із різної динаміки і різного темпу хвиль (наступ-підйом, відступ-спад).

Ритми нового вірша повинні відповідати ритмам нової епохи, неодноразово наполягав В.Поліщук. Подібно до того, як море є ідеально-хаотичною субстанцією із різними за інтенсивністю й інтервалами ритмами, так і хвилядний закон Поліщук виводить на рівень універсального. Хвилядний принцип включає всі форми ритміки, охоплює прозу і поезію як різні системи римованого ладу, поширюється на всі мови світу, і зрештою знаходить свою «ідеальну» реалізацію у жанрі верлібру. Поліщук проголошує верлібр найбільш актуальним, універсальним, і технічно взірцевим жанром епохи, присвятивши

йому два розділи своєї великої роботи «Пульс епохи. Конструктивний динамізм чи войовниче назадняцтво?» (1927).

Найбільшими революціонерами у літературній сфері український автор проголошує В. Вітмена та А. Рембо, творчість яких розглядає саме у контексті верлібру. Вітмена він називає «пророком нового ритму» [3, с. 433], а Рембо зразком геніальності, поставивши його в один ряд із Моцартом та «великими математиками» [3, с. 448]. Як завжди, у доробку В. Поліщука проблеми поезії існують в одному вимірі з математичними, музичними, мистецькими царинами, причому він акцентує на тій межі, де ідеальні конструкції, що їх описує наука та культура, стикаються з логікою вибуху. Це підтверджує й низка означень, які він зауважує і якими захоплюється у творчості провідних верлібристів: «сцієнтичний комплекс образів», «логіка вибуху», «дисонативна контрастність», «матеріалістичний тон», «переривчаста динамічність вислову», «деформація метра», «переламаність синтакси й ритму», деформація «звиклих уявлень про слово». Верлібр у трактуванні Поліщука є одним із відображень матеріальної поточності, яка, відповідно до своєї іманентної сутності, повинна вибухати, перериватися, деформуватися.

Поліщукова апологія верлібру проходила на тлі заперечення майже всього масиву сучасної української поезії, хоча найбільшою мірою стосувалася неокласиків і неоромантиків. Якщо упустити політизовані звинувачення, Поліщуківі закиди Рильському, Тичині й Хвильовому керувалися не лише ідеологічними порахунками, а й послідовною позицією митця-матеріаліста. Тому закиди Рильському стосовно того, що його описи природи «без фізики, хімії й математики» [3, с. 426], а структура творів Хвильового не дає «суцільного потоку» [3, с. 395], є цілком легітимними з огляду на світоглядні принципи Поліщука та його власні віршові практики.

Літературні образи повинні бути, відповідно до формулювань В.Поліщука, конкретними, предметними, реальними, сцієнтичними, матеріальними, індустріальними, динамічними, конструктивними. Поліщук приходить до висновку, що літературний образ повинен наближатися до

трехмірності, відображаючи моторику, звук, смак, нюх. У «Літературному авангарді» він пропонує відповідну градацію з огляду на закладений у образі принцип руху: 1) слово-образ (дія в потенції, відсутність дієслівної форми); 2) образ-фраза (одна дієслівна форма); 3) образ-картина (кількобічно розглянута дія). Наведене узагальнення безпосередньо перегукується з іншою схемою, яку Поліщук наводив у статті «Динамізм у сучасній українській літературі»: це образ як рух одного моменту (вибух), образ як рух, що діє певний час, і образ як постійний сталий рух. Саме візуалізація руху виконує у Поліщука провідну образотворчу і наративну функцію, виступаючи одним із способів структурування тексту як потокової (рухомої, текучої) сутності.

Творчість Поліщука демонструє єдність його художніх і теоретичних позицій, зумовлену матеріалістичним трактуванням світу. Цей світ, відповідно до його уявлень, можна сприйняти через органи чуття (передусім через погляд і звук), через внутрішній зір і власну плоть. Його творчість унікальна тим, що він не тільки описував об'єкти і процеси навколишньої дійсності, а наділяв сам текст параметрами матеріального об'єкта, структуруючи й окремі поетичні фігури, і низку поетичних текстів на кшталт матеріального потоку-конструкту.

Візуалізація Поліщуківих текстів є за своєю суттю конструктивістською: з одного боку, вона керується «філософсько-математичним мисленням» та враховує модерний розвиток візуальних і видовищних форм мистецтва (архітектура, кіно, скульптура, цирк, малярство), а з другого, зумовлена розумінням мистецтва як пізнавальної практики, що «мусить носити в собі ознаки будівничого зачатку з погляду людського розуму» [3, с. 477].

Візуальність, і загалом – інтермедіальність Поліщуківого дискурсу, зумовлена багатьма чинниками і текстовими стратегіями, проте одним із найбільш сутнісних факторів є концептуалізація низки геометричних об'єктів. Хоча у творах письменника превалюють описові конструкції, при пильнішому погляді за ними криються «внутрішні» семантичні рівні та динамічні структури, що обертаються навколо ідеї світової лінії/кола/спіралі. Відповідно, візуальний вимір його творчості реалізується не тільки і не стільки у

тематичних напрямках, скільки у внутрішній структурі дискурсу. Із текстів Поліщука вимальовується дивовижна закономірність: кожній математично-філософській величині відповідає той чи той художній мотив/образ: лінія-спіраль-коло (образи/ мотиви потоку, рідини, вихору, мушлі, хвилі тощо), атом-крапка-пульсація (образи людської маси, медузи, газу, моря, слизу та ін.).

Організація літературного дискурсу Поліщука відбувається завдяки тотальній кореляції між тематичними блоками і константними поетичними фігурами, які у сукупності презентують всесвіт як динамічний процес, у якому зливаються біологічні, космічні, індустріальні, мислиннєві потоки. Аби описати ці потоки, Поліщук прагне наблизити свою поетичну мову до їхніх ритмів, а поетичні образи сконструювати на взірць пластичних об'єктів. Тому для Поліщука найбільш важливими параметрами образу є рух і форма, а також фактура, звук, колір. Серед конкретних домінантних характеристик матеріальних об'єктів: текучість, вогкість, м'якість, пінистість, каламутність, прозорість, слизькість, складчастість. Завмирання, збій, вибух, асиметрія, викривленість характерні для них не меншою мірою, ніж рухомість, плавність, пульсація. Перепади всередині художньої композиції (версифікаційні, семантичні, естетичні) передбачені авторською концепцією творчості.

Образи і мотиви, які розбудовуються на основі візуального досвіду, в Поліщуківській творчості пов'язані не лише зі сприйняттям природного і предметного світу, а й із рефлексією людини про саму себе. Наратор Поліщуківих поезій переживає світ і власне буття не емоційно, а візуально. Описуючи природний і предметний простір, він сприймає себе самого частиною зображуваних ландшафтів, і зокрема – частиною морських краєвидів. У поетичних книжках другої половини 1920-х років напрочуд поширені мотиви споглядання морського пейзажу та вдивляння у порухи власної свідомості, що їх він конструє за допомогою характерних фігур і прийомів.

Упродовж усієї творчості, як показує аналіз поетичних книжок і поем Поліщука, повторюються принципи творення образів, деякі з яких стали образами-концептами (море, коло, спіраль, медуза). Ці образи творяться і

поєднуються між собою завдяки акцентації на їхніх сцієнтичних, біологічних, механічних сутностях, за допомогою геометричних і кінетичних параметрів, причому всі вони можуть набувати властивостей один одного. У цьому сенсі море є найбільш ідеальним виявом матерії, позаяк воно є ритмом і збоєм, порядком і вибухом, безоднею і поверхнею.

Судячи з художнього і теоретичного дискурсу Поліщука, найголовнішим конструктивістом є для нього сама природа, а матеріальним конструктором – людина. Описи природи у творчості Поліщука найбільш художньо досконалі, і, як засвідчує його творчість, головні враження про навколишній світ припадають у нього на дитячий період. Зображення природи наділені у Поліщука як потоковими, так і конструктивними параметрами, а в рецепцію його текстів закладено сприйняття світу через емпіричний, передусім візуальний досвід. І численні поеми В.Поліщука першої половини 1920-х років, і поетичні збірки другої половини 1920-х фіксують численні пейзажі природи як рухомі фрагменти світу, схоплені поглядом людини.

ЛІТЕРАТУРА

1. Доленго М. До питання про дві системи мови // Червоний шлях. – 1923. – №8. – С.208-226.
2. Ермилов В. Д. 1894-1968. Материалы к творческой биографии: статьи, письма, дневники, воспоминания, каталог произведений / сост. А.Парнис. – М.: Галерея «Проун», 2012. – 536 с.
3. Поліщук В. Вибрані твори / Упорядник О.Омельчук. – К.: Смолоскип, 2014. – 680 с.
4. Поліщук В. Геніальні кристали. – К.: Маса, 1927. – 70 с.
5. Поліщук В. Громохкий слід. – Харків: ДВУ, 1925. – 306 с.
6. Поліщук В. Електричні заграви: найновіші поезії. – Харків: Плужанин, 1929. – 47 с.
7. Поліщук В. Зеніт людини. – Харків: ДВУ, [1930] .- 72 с.

8. Поліщук В.Кружки від сонця в лісі по дорозі // Поліщук В. Твори 1918-1920. - Інститут літератури. – Ф. 136 – Од.зб. 15.

9. Поліщук В. Металевий тембр: поезії індустріальної доби. – Харків [Вид.автора]. – 1927. – 60 с.

ВІЗУАЛІЗАЦІЯ МІСТА В ПОЕТИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ НЕОКЛАСИКІВ

Стаття присвячена способам візуалізації міського простору у поетичній творчості неокласиків. Ідею міста розглянуто з погляду метафори та метонімії. Метафора представляє міський простір як концепцію через використання символічної мови та образів. Метонімія – це спосіб у який промовляють щоденні міські практики. За допомогою зіставлення двох риторичних тропів: міста-метафори і міста-метонімії розглядаємо у якій спосіб відбувається візуалізація міського простору у поетичних творах неокласиків. Важливою тезою дослідження є рух від метафоричного до метонімічного представлення міста суголосний еволюції поетичної мови у художній практиці модернізму.

Ключові слова: неокласики, міський простір, місто, метафора, метонімія.

The article is devoted to methods of visualization of urban space in the poetic works of the neoclassicals. The idea of the city was considering from the standpoint of metaphor and metonymy. Metaphor represents urban space as a concept, using symbolic language and images. Metonymy is a language of the everyday urban practices. By comparing two rhetorical traps: city-metaphors and city-metonymy, we consider in what way the visualization of the urban space in the poetic works of the neoclassical is taking place. An important thesis of the study is the movement from the metaphorical to the metonymic representation of the city of the sublime evolution of poetic language in the artistic practice of modernism.

Key words: neoclassical, urban space, city, metaphor, metonymic.

Місто, як система географічних, соціальних, культурних і політичних уявлень, опиняється у центрі уваги наукової думки у середині XIX ст. у зв'язку з технічною революцією, що посирила його роль у житті європейської людини. Одну з перших спроб осмислення ідеї міста знаходимо у німецького філософа та соціолога М. Вебера. У своїх працях вчений намагається з'ясувати сутність цього поняття, функцію, центральні характеристики, домінуючі риси. Дослідження феномену міста М. Вебер розпочинає від найдавніших часів, через античний мегаполіс, далі детально зосереджується на середньовічному місті і, почасти, підводить свій аналіз до модерного часу.

Назагал вчений визначає місто як політично, економічно, соціально, культурно організований топос з притаманними для кожного культурного типу особливостями та рисами [7; 309]. Зупиняється М. Вебер на порозі модерного міста, оскільки на цьому етапі відбувається цілковита переміна його функції, а разом з цим і способу життя містян. ‘Місто приносить дух свободи’, – твердить вчений, а значить набуває, окрім вище зазначених вимірів, ще й психологічного та філософського [7; 332].

Осмилення міста, уже як феномену модерного часу, знаходимо на порозі ХХ ст. у працях німецького філософа Г. Зіммеля. У центрі авторської концепції міста колізія між малими та великими локусами, або ж рецепції та саморецепції людини у вимірах таких локусів. Зокрема у праці «Великі міста і духовне життя» філософ висуває тезу про різницю рецепції людиною великого і малого простору як про відношення розумового і душевного сприйняття. Велике місто, на відміну від малого, притупляє почуття, його можна сприйняти лише розумом: «Якби безупинним зовнішнім зносином з незліченною кількістю людей мало б відповідати так само багато внутрішніх реакцій, як у маленькому місті, [...] внутрішній світ розпався б на атоми, і душевний стан був би нереальним» [10]. Філософ стверджує, що психологічна основа, на якій проступає індивідуальність великого міста, – це підвищена нервовість життя, спричинена швидкою і безупинною зміною зовнішніх і внутрішніх вражень. Відтак, аби чути затишно у місті, треба вміти вловлювати його ритм, сприймати калейдоскопічність вражень, зрештою відчувати саме життя, кожен його окремий фрагмент й самому бути готовим до розщеплення на фрагменти.

Ріст мегаполісів у другій половині ХІХ – на початку ХХ ст. спричинився до напливу людей, які внаслідок такої міграції постали, на думку Г. Зіммеля, перед найскладнішою проблемою співіснування великого та малого локусу – збереження власної ідентичності. Адже найбільша складність у тому, коли людина, протистоячи мегаполісу, намагається зберегти власну самостійність та самотність. Через таке протистояння місто набирає характеристик іншого,

чужого, непізнаного. Таким чином епоха модерну формує ідею маґаполісу як Чужого, а Шарль Бодлер стає першим поетом, який помічає цю трансформацію.

У програмній праці «Художник сучасного життя» поет виводить на перший план новий тип міської особистості – фланера. Людини, яка живе у місті, рухається містом, спостерігає за ним і інтегрується у його тіло. У Ш. Бодлера зустрічаємо й образ міського натовпу. Фланер і натовп перебувають у тісних, емоційних зв'язках: «Натовп – його стихія, – зазначає поет. – Безкорисна, допитлива людина, ненаситний спостерігач відчуває велетенську насолоду, змішуючись та зживаючись з людською масою, з її суєтою, рухом, легкою мінливістю та безкінечністю» [5; 288].

Погляд фланера – це передовсім погляд спостерігача-філософа, який вміє в окремих, вихоплених поглядом деталях, бачити і відчувати цілий міський організм, передчувати власну історію стосунків з ним. Водночас такий погляд В. Бенямін називає 'відчуженням': «Це – погляд фланера, пише філософ, – чий стиль життя ще оточує майбутнє, безвідраднє існування мешканця мегаполіса примирливим ореолом» [3; 154]. Це також чуттєвий погляд з домішками насолоди, переситу, інколи відрази. Крізь погляд фланера місто набуває тілесності, лабіринти вулиць звиваються, щоразу пропонуючи інший варіант пережитої історії.

У міських текстах модерну погляд фланера виокремлює три версії міського простору в історії окремої людини – простір пізнання, простір дії і простір досвіду. Через призму кожної з них відбувається не лише візуалізація стосунків особистості з міським простором, але й перетворення цього простору у місця культури. Візуалізація міста як культурного локусу в літературних текстах перетворює їх самих на тексти культури, які, згідно з Ю. Лотманом, мають складний механізм, що зберігає різноманітні коди, спроможний трансформувати одержанні повідомлення й народжувати нові [13; 131]. Водночас спілкування поміж текстом і культурним контекстом виявляє дуалістичність такого спілкування. З одного боку, воно може бути метафоричним, в якому окремий текст виступає як репрезентація цілого

контексту, з іншого – метонімічним, де окремий фрагмент становить частину цілого [13; 131].

Такі два типи спілкування поміж текстом і культурним контекстом у процесі літературної візуалізації міста вступають у певний конфлікт, коли перші схильні візуалізувати ідею міста, його місію, символічний простір, тоді ж коли другі, фіксують досвід щоденних практик, різницю поміж уявним і дійсним. І одні і другі у способах візуалізації міста оперують метафорою (а в другому випадку ще й метонімією), однак, коли у першому випадку метафора відсилає нас до культур як системи символічних цінностей, то у другому – до культури як щоденних міських практик.

Кожна культура створює свої міста, які з часом назавжди залишаються в історії її знаками. Ці міста, як художні символи, насичують собою великі і мали тексти своєї епохи, візуалізуються на гобеленах, картинах, панорамах, екранах, постають декораціями на театральних сценах та на ринкових площах, звучать з оркестрових ям, кафе й ресторанів, телевізорів, навушників. Місто, однак, тісно пов'язане саме з письмом. Дослідник М. Ботюр вказує на тісний зв'язок появи великих міст в історії людства одночасно із появою письма, стверджує, що в процесі реляції міста і тексту відбувається його перетворення на літературний текст, який можна читати на зразок роману [6; 159]. Такі романи можуть бути двох типів – або про місто-репрезентацію, або про щоденне життя, досвід автора, літературного героя, у місті.

На позначення таких особливих реляцій поміж способами пізнання і візуалізації міста М. де Серто використовує терміни 'стратегії' і 'тактики', або ж 'концепту' і 'практики' [16; 26]. Під 'стратегіями' автор розуміє 'місто-концепт' – 'геометричний' або 'географічний' простір візуальних, поноптичних, теоретичних конструкцій, які відсилають нас до антропологічного, поетичного або міфологічного простору. Натомість під 'практиками' – щоденне, нерегламентоване владою, життя міста [16; 27]. Таким чином М. де Серто функціонально розділяє місто-порядок і місто-хаос, місто-

владного дискурсу, і місто-поза владним дискурсом, присвоєне його мешканцями через щоденне опанування простору.

Дослідник пропонує зіставлення двох можливих поглядів на місто – зверху, огляд певної уявної карти, та знизу – щоденне присвоєння міста перехожими. Два погляди фіксують наявний конфлікт поміж ‘офіційно презентованим’ – історією, міфом, культурними цінностями, державними інституціями, церквою тощо, і тим, що ‘неварте уваги’ – щоденним життям містян, локальними спогадами, приватними місцями, слідами пам’яті. На означення протиставлення двох типів погляду на місто Де Серто пропонує оригінальну метафоричну дихотомію: видимість / знання – сліпота / відчуття, або ж раціональне / ірраціональне: «Знесення вгору є перетворенням – у Зрячого. Світ, яким він був одержимий наче оману, тепер лежить перед ним, як відкрита книга – він може читати його [...]», і, на противагу: «[...] життя містян протікає на землі, нижче рівня видимого. Тіла цих пішоходів, [...] ідучи слідом усіма вигинами міського ‘тексту’, записують його, однак неспроможні прочитати – пізнають місто всліпу (наче коханці тіла одне одного)» [16; 24-25].

Протистояння ‘міста-стратегії’ і ‘міста-тактики’ можна також розглянути за допомогою зіставлення двох риторичних тропів: міста-метафори і міста-метонімії [16]³¹, як різних способів візуалізації міського простору. Якщо для першого найбільш характерним виступає принцип міфологізації з тенічним використанням мольберта живописця, то для другого – центральним фокусом через який постає місто є принцип присвоєння, метонімічний погляд фланера, спостерігача, що тримає у руках фотокамеру. Такий перехід від одного способу візуалізації міста до іншого пов’язаний із зміною художньої естетики, переходом від індивідуального до приватного, від усвідомлення світу як прихованої трансцендентної думки до світу як наслідку людських практик.

³¹ Порівнюючи процес прогулянки містом з мовленнєвою діяльністю, М. де Серто пропонує два інших тропи – синекдоху (заміщення цілого одиничним) та асиндетон (опущення сполучників, що породжує відчуття фрагментизації побаченого).

Водночас у сучасній соціології метафора також використовується і на позначення типу міста згідно його щоденних практик. Відомий соціолог П. Лангер пропонує чотири метафори на позначення сучасного міста: місто-базар, місто-джунглі, місто-організм (з наголосом на тілесність) і місто машина [2; 99-100]. Однак за принципом візуалізації щоденних практик через використання метафори, автор, все ж таки, наближується до міфологічного підходу, оскільки вказані чотири метафори спрямовані на вироблення універсальної характеристики міста, а не на означення його щоденних реляцій поміж містянами та полісом.

В українській літературі місто з'являється, мабуть, на початку ХІХ ст. Слід зазначити, що на початках нової української літератури рецепція міста була переважно негативною³². У патріархальній свідомості українців, що була тісно переплетена із християнським світоглядом, місто як позитивний образ існувало винятково у контексті біблійної історії та християнської метафорики. Дуже часто самі національні змагання українців подавалися через призму метафоричного протистояння Єрусалиму (України) та Вавилону (Росії). Одну, чи не з перших, апеляцій до міста як культурного символу зустрічаємо у Тараса Шевченка. Поет використовує образ Єрусалиму як загальний символ України, водночас супроводжуючи його паралельною метафорою святого Сіону [20; 1837-1847]. Водночас саме Т. Шевченко починає конструювати символ Києва як міста культури.

Модернізм, репрезентований міською культурою, руйнує естетичну й культурну рецепції міста як чогось ворожого. Місто набуває цілком предметних характеристик, стає співучасником літературних текстів, поступово позбувається негативної рецепції, стає чимось таким, із чим людина кореспондує щодня – великим, напруженим, пульсуючим тілом, спроможним поглинати й забувати. Потрібна неабияка майстерність, аби залишатися поруч

³² Див. хоча б твори І. Котляревського (*Наталка-Полтавка*, *Москаль-чарівник*), Марка Вовчка (*Інститутка*), А. Свидницького (*Люборацькі*) І. Нечуя-Левицького (*Дві московки*, *Хмари*, *Старосвітські батюшки та матушки*) та П. Мирного (*Повія*), І. Франка (*Маніпулянтка*, *Задля сімейного огнища*, *Борислав сміється*).

цього Левіафана, жити і залишатися самим собою. Герой модерного міста – це людина, яка ще тільки стоїть на порозі освоєння великого міського простору, і вона не знає наскільки спокусливим та драматичним буде цей процес. Колишні культурні міста-символи, – Вавилон, Єрусалим, Рим тощо, – поступаються місцем єдиному символу мегаполісу з багатьма обличчями. Тепер це місто-сплін, місто-фланер, місто-містерія, місто-машина, місто-інферно; може бути водночас і Вавилоном, і Парижем, і Костантинополем, і Києвом. Однак тепер вже не місто підлаштовується під життя людини, а людина допасовується до нього.

В естетиці раннього модернізму візуалізація міста у літературному тексті поволі позбувається своєї метафоричності, а в українській літературі часто й демонічності, набуває цілком нових рис та характеристик. Місто географічно розростається, історично поглиблюється, класово диференціюється та національно роздроблюється, шукає свою літературну традицію й водночас створює нову, культурно увиразнюється. Таку зміну погляду на місто Г. Зіммель пов'язує із актуалізацією питання місцезнаходження спостерігача, через що, як стверджує Е. Трубіна, «[...] стимулює нас вдуматися в просторову сутність звичних для використання метафор, що попереджує дискусії про важливість розмежування погляду *із нізвідки* та погляду *з певного місця*» [18; 59]. Поняття дистанції Г. Зіммель пов'язує з поняттям соціального кордону, який, на зразок рамки картини або фотографії, об'єднує в одне ціле певний простір, що відкривається глядачеві, і який водночас обмежує простір соціальною, культурною або політичною рамкою, надаючи йому певної ідентичності [18; 60].

Відтак центральними стають два типи погляду на місто й відповідно його візуалізації у літературному тексті: метафоричний погляд з нікуди, що пов'язуємо його із стратегією міста, його уявною картою, символічними репрезентаціями, та метонімічний погляд, що відкриває простір щоденних соціокультурних практик присвоєння міського простору за допомогою фотографічної оптики. Такий підхід виглядає плідним для аналізу способів

візуалізації міста в творчості українських письменників та поетів. Особливо цікаво застосувати його до поетичного доробку неокласиків, 20-х років XX ст. Їхня творчість засвідчує перехідну межу поміж двома світоглядами, – патріархальним та модерним, позначена новою модерністською естетикою. Підхід до аналізу візуалізації міського простору через призму метафори та метонімії у творчості українських неокласиків сприятиме глибшому осмисленню кількох моментів: 1) зміни рецепції міста в українській літературі на ідейно-тематичному рівні; 2) переходу від загального погляду на місто до індивідуального; 3) принципів та технік візуалізації; 4) зв'язків поміж поетичною творчістю та тогочасною художньою естетикою.

І. Метафоричний погляд. Множинність облич одного міста.

Визначаючи центральну ідею сучасного міста, В. Кебуладзе зводить її до концепту метафори, і, принагідно, додає: «[...] люди живуть не так у фізичному просторі, як у штучній топографії, породженій власною творчістю, а деколи й фантазією, а якщо не фантазією то спомином» [8; 71]. Дуже часто така штучна топографія розростається довкола міфологем пов'язаних з певними містами, які впродовж історії людства перетворилися на культурні символи: Вавилон, Єрусалим, Афіни, Троя, Рим, Константинополь, Париж, Прага, Київ – стають частиною ідеї художнього тексту. Зрештою, як зазначає М. Ботюр, «У деяких міст – неймовірна літературна вага. Вони зустрічаються майже всюди [...] для кожної культури можна було б скласти діаграму впливу міста» [6; 157]. Місто тісно пов'язане з культурою, її типом, водночас є її продуктом і визначником.

Відголоски старих просторових метафор у новій українській літературі зустрічаємо переважно у рудиментах минулого премодерного світогляду, де поруч із тим, що минає існує те, що лише народжується. Яскравим прикладом такого перехрестя існування старої й нової метафорики міського простору є творчість неокласиків. Аналізуючи метафори за допомогою яких ці поети творять візії власних міст, впадає в очі наскільки відмінною є їхня рецепція міста. Загалом, у підході до ідеї міста неокласики демонструють значно більше розбіжностей, ніж спільного. Місто, його ідея, рецепція, способи візуалізації у

художньому тексті, є тим, що роз'єднує цілість неокласичного міфу, змушує їх рухатися у різні сторони один від одного.

Характерною рисою їхньої поетичної творчості є те, що поруч із старими культурними метафорами великих міст поети схильні творити і власні, наприклад, символ Ітаки у М. Зерова, як вічного повернення до рідного дому:

[...] Та чи згадаєш ти в чужих краях
Поржавілий і старосвітський дах,
Де огнище твоє колись палало?

І чи промовиш з почуттям легким:
Там цілиною йдуть леміш і рало,
Там зноситься Ітаки синій дим?

(М. Зеров, *Karnos tes patridos*) [9; 25]

Парадоксальним у такому використанні поетом імені міста є те, що воно вжите на позначення узагальненого образу села, символом якого виступають 'леміш і рало'. Водночас просторовий образ Ітаки М. Зеров використовує на позначення того, що минуло, того – до чого неможливо повернутися. Так у вірші «Елегія» місто виступає і свідком, і учасником дії, його обличчя змінюється разом з долею поета:

[...] Чорніє лід біля трамвайних колій,
Синіє в темних вулицях весна;
Мого юнацтва радість осяйна
Встає назустріч нинішній недолі...

(М. Зеров, *Елегія*) [9; 46]

Однак у М. Зерова, та ще декого з неокласиків, таким містом-спогадом є не лише Ітака, але й Київ.. Через такий ретроспективний погляд Київ неокласиків – Брама Заборовського, Ярославів Вал, Хрещатик тощо, – часто сприймається не як сучасне місто, а переважно, як історичні декорації. Знаки сучасності якщо й з'являються, – звук трамваїв, натовп, електричні дроти, гамірливі вулиці, – то це, переважно, носії негативних рис – надмірної механізації, омасовленості, бездуховності, хоча інколи й радість модернізації як

оновлення. Натомість невеликі локальні топоси навпаки набувають радісних, гуманних характеристик.

На прикладі відношення ліричного героя до сучасного Києва можемо спостерігати психологічний конфлікт протистояння між автором і містом. Для більшості неокласиків, переважно вихідців з малих провінційних містечок і сіл, вихованих переважно на ідеї цілісної особистості притаманної для малого локусу, життя у великому місті, схильному до фрагментації особистості, виявилось надпосильним завданням. У великому місті чи його передмістях вони шукають малі, схожі на сільські, затишні локуси, як, наприклад, «Голосіївський ліс», «Батієва гора» у М. Рильського чи «Поділ» у М. Драй-Хмари.

У творчості неокласиків, поруч із класичними метафорами Єрусалиму, Вавилону, Риму, можемо також спостерігати цілий спектр метафор сучасного міста: Місто-: Сплін, Фланер, Машина, Карнавал, Інферно, Руїна тощо. Проте, коли говорити про спільність рецепції сучасного міста неокласиками, то це будуть три метафори: Сплін, Машина, Руїна. Місто-Сплін – ‘класична’ Бодлерівська метафора середини XIX ст., коли європейська людина лише починала свою історію співіснування з мегаполісом. Найбільшим вражаючи у такому досвіді було розуміння того, що у великому місті все існує поруч й одночасно: краса й потворність, сакральне й профанне, минуле й майбутнє, також досвід злиття індивідуальностей у єдиний людський натовп. Такий досвід взаємної людської байдужості та загальної покинутості, досвід фланера вдало визначає В. Беньямін: «Фланер стоїть ще на порозі і мегаполіса, і класу буржуазії [...] Ні там, ні там він ще не відчуває себе як вдома. Він шукає прихистку у натовпі» [5; 154]. Саме такий тип міста-спліну найбільше присутній у творчості М. Рильського:

В кав'ярні пусто. Гомонять льокаї,

Нудьгуючи без нудної роботи.

Сиджу самотньо; серце споминає

Далеке щось, неначе у дрімоті...

(М. Рильський, *В кав'ярні пусто. Гомонять льокаї*) [15; 107]

В одній строфі накопичення цілого ряду епітетів зумисне спрямованих на викликання відповідного настрою смутку і депресії – ‘пусто’, ‘нудьгуючи’, ‘нудної’, ‘самотньо’. І ще один вдалий приклад:

Під мокрим снігом ліхтарі горять,
Кінематограф і дівчата п'яні...
Чи так тебе прийдеться зустрічать,
Мій час останній?

[...]

Усе мара. Все просто і ясне.
І тільки мати зарига за сином,
Коли в холодну, мокру ніч мене
Найдуть під тином.

(М. Рильський, *Під мокрим снігом ліхтарі горять...*) [15; 126]

У П. Филиповича місто-сплін викликає жах обездуховленого, залишеного Богом і чортом простору, де все можна купити і продати:

[...] А серед вулиць купи –
Всіх заведе одчай.
Хтось проміняє купить,
Хтось обідніє вкрай [...]
[...]

[...] День умира. Убого
Никне небес шатро.
Місто, прокляте Богом!
Кинув тебе і Чорт!

(П. Филипович, *Тіні людей і камінь...*) [19; 53]

Однією з найпромовістиших метафор, вжитих П. Филиповичем на позначення міста, є образ ‘камінного куба’, що напрошує асоціації з пасткою, приреченням, неможливістю вирватися із кола щоденності нав’язаної стилем життя сучасного міста. Цей образ міста-пастки, як метафори сучасного життя, також подано у вірші М. Драй-Хмари «Кошмар». Сон, який наснився ліричному герою у місті, в якому він ‘ніби в’язень в електричних рамах’. У сні ліричний герой переживає боротьбу зі змієм, що підступно виповз із надр міста

і напав на нього. Боротьба закінчується спільною поразкою. Разом із трупом змія ліричний герой падає у безодню, яку порівняно із первісним хаосом:

Я бачу вічну темряву страшенну,

І серед тиші чорної небес

Пишучу руку великоогненну

і троє слів: *мене, текел, фарес*.

(М. Драй-Хмара, *Кошмар*) [8; 125]

Нагадаємо, що це відомі слова, які були написані невидимою рукою на стіні під час бенкету вавилонського царя Вальтасара, що відбувався в обложеному персами Вавилоні у 539 р. до н.е., і дослівно означають ‘обчислено, зважено і розділено’. Ці слова зміг розтлумачити лише пророк Даниїл, а означали вони кінець панування Вавилону. За біблійною легендою відомо, що тієї ж ночі Вавилон було захоплено, Вальтасара убито, а його царство перейшло до персів. Таким чином, можемо припустити, що автор вживає ці слова на означення апокаліптичного кінця міста, що у його сні перетворюється на безодню, первісний хаос, пекло. Аналогічний образ Міста-Інферно знаходимо у М. Рильського:

Тут цілий день, у казанах закутий,

Кипить асфальт задушливо-тяжкий,

І білий пил, колючий і густий,

На легені спадає, як отрута.

[...] Дихання міста у липневу спеку –

Агонія пекельного коня [...]

(М. Рильський, *Тут цілий день у казанах закутий*) [15; 188]

Образ міста-Інферно постає в М. Рильського у вигляді чи то ‘многохвостого змія’, чи то ‘закривавлених високих вікон’, а в М. Драй-Хмари у вигляді ‘стоголової гідри’.

Ще один проявом пекельного міста виступає місто-машина, яка обезвольоє ліричного героя, робить його своєю частиною, або цілковито знищує. «Потрібно ще тільки вказати на те, – пише Г. Зіммель, – що великі міста є головною ареною тієї культури, що переростає все особисте. Тут у

будинках і навчальних закладах, у чудесах і комфорті техніки, у формах громадського життя і зовнішніх державних інститутів матеріалізується така гнітюча маса кристалізованого, знеособленого духу, що перед ним особистість, можна сказати, зовсім неспроможна» [10]. Ця неспроможність виявляється як у відчутті покинутості серед людського натовпу, так і в трагічному пізнанні/досвіді неможливості опиратися місту.

У своїй концепції міста, М. де Серто стверджує, через те, що життя міщан невпинно протікає вулицями міста, «Сітка цих писань укладається у багат шарову історію, де немає ні авторів, ні глядачів [...]» [16; 25]. Подорож містом-машиною, спостереження за нею, врешті – пізнання її, стають болючим досвідом, коли місто опановує людиною, творить з її життя власну історію. Відтак, вже не місто постає як наслідок людської діяльності, а людина є витвором міста. У цьому контексті часто зринає модернізований образ Вавилону – міста-торжища, міста багатьох мов, рас і культур, що змішуються в одному казані, але Божою волею не стають одним цілим. Місто, де профанне переважає над сакральним, місто вавилонської блудниці.

Гризи залізо
І гострий камінь –
Небесні ризи
Горять над нами.
Криваві квіти
На чорних кручах,
Їх сіє вітер –
Смерть неминуча.
Якісь потвори
Кудись зникають,
Голодні зори
Когось шукають.
А там, в вигнанні,
Глузують Юди:
«Це дні останні,
Ви вже не люди ».

(П. Филипович, *Гризи залізо...*) [19; 53]

Коли ми говоримо, що велике місто можна пізнати лише розумом, то водночас стверджуємо, що таке місто позбавлено метафізики, або ж душі, мертве місто, або ж місто Руїна. Місто-Руїна у неокласиків має кілька чітких ознак, але не так зовнішніх, як внутрішніх: 1) місто, яке втратило своє історичне значення (Чернігів, Херсонес); 2) втрата душі, що часто передається через тропи і фігури, що вказують на смерть: *«Тепер уже не станеш ти до бою, / не потечеш до литвина на брань: / тяжить Могила Чорна над тобою?»* (Драй-Хмара «Чернігів»); 3) втрата пам'яті: *«Забуто свято перемоги, / усякла печенізька кров, – / zostалися сліди убогі: / руїни брами та церков»* (Драй-Хмара). У спадщині неокласиків місто-Руїна часто виступає немовби вхідною брамою до міста-Інферно, що відсилає нас до шпенглерівської метафори поглинання високої культури цивілізацією.

Як провідник та супутник у подорожі через місто-пекло, місто-машину, у творчості неокласиків, раз-по-раз, з'являється постать Фауста. Цікавим є те, що постать Фауста не зазнає модернізації, а радше ідеалізації. У контексті візуалізації образу міста Фауст виступає у двоякій ролі: з одного боку, як символ старої культури, якій вдалося врятуватися і зберегтися перед нашествям ' нової технологічної цивілізації', а з іншого – як рятівник, той, хто показує шлях до виходу з камінних щупальців міста.

Згідно з концепцією О. Шпенглера, західна культура, – це фаустівська культура розщепленої людини, що відбувається головню через протистояння душі і розуму в людині. Свого часу, Мефістофель спокусив Фауста можливістю поєднати почуття й розсудливість, тобто пізнати абсолютну істину. Абсолютна істина – істина пізнання якої однаково адекватне як серцем так і розумом, тобто вірою і критикою. Відтак, і як не парадоксально, образи Фауста і Мефістофеля стають символом тих, хто повертає мешканцю міста можливість емоційної рецепції мегаполісу, відновлення душевної та розумової рівноваги, віднайдення власної ідентичності.

Водночас Мефістофель не лише трагічний персонаж. Його коріння у середньовічній легенді про кульгавого біса, що любив жарти та розваги. Він, немов римський Янус, увібрав у себе риси трагічного й комічного. Прихід в місто Фауста та Мефістофеля, героїв середньовічних містерій, є водночас початком карнавалу, повернення у механізоване безлике місто сміхової культури старих міських площ та вулиць. Людина сміється над містом, і тим самим перемагає його, утверджує власну індивідуальність, оскільки згідно з М. Бахтіном, сміх є свободою й способом подолання страху. Відчуття світу як карнавалу – це надія на постійну зміну, на оновлення. Відтак після жахів міста-пекла має прийти сміх міста-карнавалу. У М. Рильського поруч карнавалу, містерії переродження міста-машини у місто-людей, дуже часто з'являються постаті Фауста та Мефістофеля. Вони повертають надію молодості, циклічного повторення того, що вже було. Повертають у місто приватність та можливість пізнавати його почуттями, символом чого є зустріч світанку з надією на нову любов:

[...] А серед площі дивляться на дом
Старі знайомі: Фавст і Мефістофель [...]
[...]

Плащі в пилу, ступіли леза шпаг,
Бажання розгубилися в завії,
Та дивляться з надією в очах,
Як молода фіранка рожевіє.

(М. Рильський, *Війнулася фіранка на вікні...*) [15; 181]

Відтак молодість спроможна протистояти знеособленню міста, наповнити його сміхом, радістю, весною. Весна, чи не єдина пора року, яка наповнює місто неокласиків світлом. Можна сказати – олюднює його і робить більш затишним та комфортним для людини. Через атмосферу сміху, музики і природи безликі міста-машини набувають індивідуальних рис. Чим більше світла, тим більше у місті людяності.

Таким містом світла для неокласиків стає сучасний, сповнений сонячного світла, Київ у просторі невеличких локально-приватних топосів. У контексті

візуалізації міського простору образ сонця набуває подвійного сенсу – метафори та алегорії. Як метафора, він тісно пов'язаний з найголовнішим своїм будівничим – князем Володимиром, історичним епітетом якого було 'князь-сонце'. Натомість як алегорія, відсилає нас до твору Т. Кампанелли «Місто сонця».

Практично у творчості усіх неокласиків знаходимо образ Києва як міста-сонця, що реалізується на багатьох рівнях: побутовому – через світло ліхтарів, вогні реклам, веселий сміх та блискотливий джаз. На рівні культури – місто білих соборів, золотих храмів, світла науки. На ідейному рівні, спостерігаємо, як у поетичній візії Київ розростає до міста-поліса, стає ідеєю державності, прекрасною утопією чудового майбутнього усієї країни. Таке перетворення Києва у місто-сонця часто супроводжується звуками музики, чи то сучасної, чи класичної, але однаково піднесеної. Вдалим прикладом може слугувати вірш Драй-Хмари «Симфонія». Звуки музики, що лунають з естради київського парку, навівають поетові наступне видиво:

[...] А скрипки шаліють і гримлять фанфари,
Летячи на плесах темного Дніпра, –
та Дніпра немає... Може, хтось обмарив.
Чи це струнних звуків чародійна гра[...]

Море, тьмяне море – тільки мол у крейді
(десь у хмарах місяць кажаном летів),
І стоять високі кораблі на рейді,
А на реях зорі, зорі золоті.
(М. Драй-Хмара, *Симфонія*) [8; 136]

У вірші Дніпро поволі зникає, і з'являється образ моря і кораблів. Натомість прапори на реях, всіяні золотими зорями, є згадкою про прапор Богдана Хмельницького, на одному боці якого були зображені місяць і зірки, а на другому архистратиг Михаїл, оборонець Києва. Прикметно, що це видиво з'являється авторові у місці, де над могилами крутян, загиблих за ідею соборної України, радянська влада звела розважальний павільйон з естрадою.

Місто-Сонця стає певним ідеалом для усіх неокласиків. Про прямий зв'язок його ідеї та образу з містом Кампанелли маємо дослівні свідчення у самих текстах:

[...] Спинить безголосу слізливу капеллу –

За сонцем у синь полетять літаки.

Хай вітер поширює горді чутки:

Над містом піднісся новий Кампанелла!

(П. Филипович, *Весь день на дротах коливається дощик...*) [19; 79]

Місто-Сонце Т. Кампанелли знаходилося на горі, нагадуючи осяйну стрілу, що разом із захопленими поглядами мандрівників прямує в небо. Так само і М. Зеров розташовує у просторі Київ, як місто, що постійно здіймається у гору та заповнює собою горизонт:

[...] Синіють води, зеленіє яр,

І стелються сліпучі красвиди.

[...]

А вулиці Твої виводять зір

В повітря чисте, в запашний простір,

Де ходить вітер горовий і п'яний.

(М. Зеров, *Київ навесні ввечері*) [9; 28]

Й аналогічний просторовий образ Києва знаходимо у М. Драй-Хмари:

Ти – перло в Володимировім гроні,

Заправлене в смарагд, де кожна грань,

Мов Маргарита в сіверній Короні,

Горить красою дивних осявань.

Полинь угору в радісному дзвоні,

Трясни шапками барокових бань [...]

(М. Драй-Хмара, *Київ*) [8; 120]

Однак складається враження, що у поетичній спадщині неокласиків образ Києва як міста-утопії, існує цілком окремо від міста щоденного, реального. Натомість, як уже зазначали, місто як культурний простір опановується ними через власний досвід, який часто пов'язаний із сумом, втратою, спогадом. Єдине, що його освітлює, це досвід юності, спогад про радість, сміх, любов.

Відтак можемо вести мову про існування двох метафор міста в поетичній спадщині неокласиків – міста сучасного, яке вони спостерігають оком фланера, що викликає атмосферу спліну та руїни, а з іншого – місто, пронизане метафорою світла кампанелівської утопії.

II. Погляд метонімічний. Місто присвоєне.

Звертаючи погляд до міста як простору щоденного життя, неокласики відходять від ідеї міста-метафори. На перше місце виходять власні відчуття міського простору, способи його чуттєвого та раціонального опанування. Для М. Драй-Хмари принципом такого опанування міської щоденності стає ‘око’ з акцентом на лінії і кольорі: *«Я світ увесь сприймаю оком, / бо лінію і цвіт люблю»* (*Я світ увесь сприймаю оком...* [8; 51]). Техніка опанування міста оком поета коливається між двома полюсами: від споглядання широкого простору – до фокусування на одній точці, від фланера до фотографа. Довге споглядання широкої панорами часто змінює вихоплений кадр. Блукаючий погляд, внаслідок якого виникає ціла живописна картина, змінюється фіксуванням погляду на певному місці, читомого для автора, але ‘невидимого’ на інституалізований, репрезентаційній карті міста. Показовими у творчості М. Драй-Хмари є перехід від метафоричної до метонімічної візуалізації міста:

Ще губи кам’яні
 Дахів високих
 Пожадливо бузу татарську ссуть,
 Без безматень у вульні велетенським
 Не зворухнувся:
 Грузно спить, –
 Набряклими повіками за містом
 Моргає хтось
 І пальцями нервово по ринві стукотить [...]
 (М. Драй-Хмара, *Ще губи кам’яні...*) [8; 44]

Перед нами постає широка картина ранку двох просторів: на передньому плані місто метафорою великого вулика, ще спить, а на задньому плані вимальовуються образ неміського простору, який вже прокинувся, нервово

очікує пробудження зі сну міста. Обидва простори подано ще за допомогою використання живописної техніки у створенні візуальних образів. Живописна картина за своїм типом візуалізації є метафоричною, натомість її протилежністю виступає фотографія, метонімічна за своєю природою, така, що позбавляє простір метафори, оскільки покликана присвоювати його. Помічаємо, як у М. Драй-Хмари поступово відбувається перехід від метафори до конкретного образу, від суб'єктивного до об'єктивного. Принцип такого переходу, на думку Т. Г'юма, відбувається через «знищення мовних закономірностей (конвенцій) та прийнятих стереотипів способів пізнання оточуючого світу» [1; 76]. Нищення стереотипу нарації про місто відбувається через фотографію, зміну техніки та риторики візуалізації, перехід від метафори до метонімії. Фотографія фіксує не те, щоб нам хотілося побачити, а навпаки, – бачимо на ній, те, що не помічаємо власним оком:

Я пам'ятаю вечір тьмяний
 Над Петербургом голубим:
 Морозний блиск і вітер п'яний,
 І над Ісаком сизий дим...
 (М. Драй-Хмара, *Пам'яті С. Єсеніна*) [8; 68]

Бачимо, як в одному спалаху свідомості автор, наче за допомогою фотоплівки, зафіксував кілька образів, – ‘вечір тьмяний’, ‘голубий Петербург’, ‘морозний блиск’, ‘сизий дим’. Примітно, що у цих образах метафора хоч і присутня, але її дія не візуалізована, присутня, радше, у відчуттях, ніж у враженнях.

Протиставлення візуалізації міста через картину і через фотографію, назагал, є притаманно для поетичної творчості неокласиків. Що більше, можемо спостерігати як еволюція їхньої образності невпинно рухається від живописних до фотографічних прийомів. Метафоричне місто уявних карт поволі поступається метонімічному місту щоденності. Наприклад у творчості П. Филиповича, на самому початку 1920-х, місто є ще лише тлом картини приватних почуттів:

[...] Але мовчать і місяць, і будови,

Панує ніч, і стежим ми самі,
 Як в нас палають заклики любові,
 Як таємничо стеляться розмови
 Між білих вулиць сонної зими.

(П. Филипович, *Синіє сніг, і стелять розмови...*) [19; 70]

Погляд ліричного героя скерований всередину, у себе самого, у свої почуття. Перед нашим поглядом постає метафорична картина – ‘мовчазні будови’, ‘білі вулиці’, ‘сонна зима’. Відтак метафоричність зовнішнього простору стає передовсім доповненням почуттів, їхньою візуалізацією. Натомість вже кілька років пізніше художнє полотно перетворюється у фотографію, внутрішній погляд візонера, стає фокусом кіноапарату:

Ти вийдеш на вулицю стукать і грядать,
 Об камінь удар молотком молодим.
 Для тих, що в кімнаті, замріяна мряка,
 Тобі посміхнеться проміння крізь дим.

(П. Филипович, *Весь день на дротах коливається дощик...*) [19; 79]

Аналогічний рух від метафори до метонімії зустрічаємо і в М. Зерова, хоча місто на картинах поета радше символічне, ближче до міста-метафори. Щоденне людське життя, рух, сплін, залишаються поза рамкою полотна наповненого яскравими барвами картин бароко:

[...] Глянь на химери барокових бань,
 На Шеделя білоколонне диво [...]

(М. Зеров, *Київ з Лівого берега*) [9; 27]

Емаль Дніпра, сліпучо-синій сплав,
 Газон алей і голе жовтоглиння,
 І в поводі прозорого проміння
 Зелені ліки – як розлогий став [...]

(М. Зеров, *У травні*) [9; 29]

Проте М. Зеров у символічному присвоєнні міста звертається не так до техніки фотографії, як до архітектури й скульптури, через пластику каменя, фіксування застиглої форми, що нагадує витончені тіла. Поет не стільки

‘малює’, скільки ‘ліпить’ місто з кольорової глини, викликаючи в уяві цілі комплекси інсталяцій міського простору:

[...] Сади нагоряні, луги відлеглі
В бетоні, склі і спондиловій цеглі
Простелять творчості нової тло;

Огнями вулиць процвінуть перлисто
І скажуть: ми – не прадідне село,
Ми – днів майбутніх величає місто.

(М. Зеров, *Будівникові*) [9; 31]

На відміну від поезії М. Драй-Хмари та П. Филиповича, у поезії М. Зерова дуже мало міста як фотографії. Поет доволі неохоче випускає на перший план щоденне життя, наче боячись таким жестом, спровокувати ідею міста як культурного витвору часу. Навіть ті нечисленні постаті, що їх зустрічаємо на вулицях зерівського міста, рідко бувають звичайними містянами, а, радше, – гетьманами, князями, монахами, предками-козаками, поетами, філософами. Навіть в описах життя міста ми не бачимо людини:

[...] Ось біле місто нас взяло на борт
І присипляє на мертвотнім пляці;
Ще літо, на базарі рух і праця,
Але повільні тут і торг, і спорт.
(М. Зеров, *Херсон I*) [9; 38]

Метонімія міського простору М. Зерова також швидше нагадує постановочні сцени, ніж ненароком вихоплений кадр. Погляд автора не здивований, поет бачить і показує нам лише те, що сам хотів побачити:

[...] Скрізь шаруділо: радий і святковий,
Настріть незнамому збирався люди;
Морози прибрав весь учорашній бруд,
Що серце тис і накладав окови.
(М. Зеров, *Під Новий Рік*) [9; 42]

Спосіб візуалізації міста М. Зеровим, бажання уникати фотографічного підходу, де ненароком вихоплений кадр може показати і те, щоб ми не хотіли побачити, виявляє й певну напругу між поетом і візуалізованим простором.

Розмірковуючи про фотографію як дію, С. Зонтаг поміж іншим зауважує, що: «Сфотографувати – значить привласнити те, що ми фотографуємо. А це значить поставити себе у певні реляції зі світом, які відчуються як знання, а відповідно, як сила» [17; 1]. Поет уникає фотографії, уникає можливості пізнання світу таким, яким він може бути, тобто іншим, ніж йому уявляється. Страх пізнати новий світ, змушує вдумливо вибирати об'єкти для візуалізації, працювати, радше, для історії, ніж для сучасності. Можливо саме тому, М. Зеров надає перевагу мистецтву архітектури, за допомогою якого можна присвоювати простір через опанування формою. У підсумку, місто М. Зерова залишається презентацією, містом-метафорою, стратегією, щоденні практики опиняються поза рамкою.

Іншим шляхом способу візуалізації міського простору рухається П. Филипович. Потреба свіжого, не затуманеного метафорою погляду, викликає цілковито іншу рецепцію світу. Таку рецепцію спроможна дати лише фотокамера, адже, як стверджує В. Беньямін, природа обернена до камери – це не та природа, що обернена до ока. Різниця полягає у тому, що місце простору освоєне людським свідомим, займає простір раніше освоєний підсвідомим [6; 71]. Тобто око бачить образи, які частково деформуються попередніми авторськими уявленнями про предмет. Натомість камера немає такого ефекту, її образи чіткі, без суб'єктивних спотворень. Звичайно, у випадку літературної візуалізації простору, досягнути цілковито ефекту фотокамери неможливо. Проте автор сам починає прагнути цієї 'неспотвореної дійсності'. Дійсності метонімічної, коли сприйнятий 'неупередженим оком' елемент дійсності може слугувати для укладання справжньої, не репрезентативної карти міста.

Яскравим прикладом зміни наголосу у візуальній оптиці неокласиків стає вірш П. Филиповича «Різьбярі». Ліричний герой, проходжуючись залами картинної галереї, помічає штучність ліній, барв, а передовсім втрату їхньої здатності промовляти до глядача. Лише коли серед багатьох картини проступає натуральне обличчя, саме воно привертає увагу своєю природністю, яскраво-вираженою тілесністю:

[...] Не мармур і не хороблива глина,
 Не бронзи стародавньої туга –
 Отам в кутку схилилась мовчки спина
 І підігнулась, мов жива, нога.

Похмурі зморшки не ховали втоми,
 І випинались м'язи крізь рукав,
 І я побачив зразу – нерухомий
 І дерев'яний бондар працював.
 (П. Филипович, *Різьбярі*) [19; 75]

Потреба природності, справжності, змушує змінювати оптику погляду, спосіб візуалізації світу. Важливі кожен елемент простору, з яким щодня стикається певна людина. Кожен такий елемент є певним обрамленням локального місця важливого для окремої людини. Орнамент простору стає тим самим, що і підпис на картині. Відтак можемо порівняти місто з інтер'єром, в якому живе людина: «Жити – значить залишати сліди, – твердить В. Беньямін, – А в інтер'єрі вони підкреслені» [5; 153]. Інтер'єром стає усе: внутрішній життєвий простір – кімнат, контор, установ, будинків, картинних галерей, вокзалів; зовнішній простір – вулиці, парки, ті ж вокзали і картинні галереї але вже як частина міського локусу. Приватний інтер'єр тісно переплітається із громадським. Принцип фотографії властиво й уможлиблює візуалізацію такого цілісного інтер'єру в літературному тексті, фіксуючи кожну деталь, жест, емоцію. Зрештою, інтер'єр міського простору, як внутрішній, так і зовнішній, стає текстом. У М. Драй-Хмари є чудовий зразок такого перетворення міського простору в інтер'єр жилого дому:

[...] Півкола, прямокутники, квадрати:
 Будинки із бетону, криці й скла [...]

Кругом сади. На їхні пиші шати
 Спадає водограїв срібна мла,
 А з неба, де горять ясні блавати,
 Спливає золотиста машмала.

Тут мешкає одна сім'я-громада [...]

(М. Драй-Хмара, *Місто майбутнього...*) [8; 124]

Літературна візуалізація інтер'єру міського простору відбувається через надання останньому ідентичності. Не лише соціальної, культурної чи історичної у випадку архітектурних пам'яток, але й індивідуально-авторської. Попри фотографічний підхід, все ж таки, оптикою візуалізації залишається авторський погляд, а у випадку поетичної візуалізації, погляд перепущений через емоційність та досвід. Прагнення до 'правдивого погляду на речі', очищення їх від метафор, у підсумку, в поетичному тексті, часто перетворює вже сам інтер'єр на метафору життя ліричного героя або автора:

[...] Шуміло місто, мчалися трамваї,

І кликали вітрини та афіші,

І підлітки купить пропонували

Газет і цигарок. Людські обличчя

Інакші – заклопотані. На них

Ще невловиму зморшку позначило

І саявом нерозгаданим засяло

Нове життя [...]

(П. Филипович, *Ямби*) [19; 120]

У поетичній творчості неокласиків численні зразки візуалізації міського інтер'єру через призму індивідуального сприйняття знаходимо у творчості М. Рильського. Примітно, що для поета фотографічний принцип візуалізації міського простору щоденного життя є домінуючим. Однак, коли в центрі його художньої уваги опиняється неміський простір пов'язаний із селом, нецивілізованим простором, природою, патріархальністю, тоді досить часто виникає живописний спосіб візуалізації. Складається враження, що сам тип простору нав'язує мову його опису. Для прикладу два невеликі порівняння способів нарації про простір:

сільський:

Поле чорніє. Проходять хмари.

Гаптують небо химерною грою.

Пролісків перших блакитні отари [...]

(М. Рильський, *Поле чорніє. Проходять хмари...*) [15; 114]

міський:

...Мчаться пари й одиниці по вечірньому льоду,
Око оку промовляє: я жадаю! я прийду!

Цигарки блищать юнацькі і зухвалі, і смішні,
Люди й тіні у тремтінні, лід в огні, душа в вині...

(М. Рильський, *На льоду*) [15; 152]

Перші поетичні рядки присвячені неміському простору насичені багатою метафоричністю, образи подані наче широкими мазками пензля, кожен погляд на річ відразу перетворюю її у метафору. Око не може зачепитися за якусь деталь, відсутня чіткість ліній, образи міцно впаяні один в одний. Натомість у другому поетичному прикладі, навпаки, – метафора практично відсутня. Погляд постійно вихоплює якусь деталь, яка може існувати як окремо, так і в просторі одної фотографії. Око поета вихоплює і фіксує не лише окремі об'єкти, – ‘пари’, ‘цигарки’, ‘вогні’, але й миттєві порухи емоцій на обличчі людей, – ‘жадаю’, ‘прийду’.

У творчості М. Рильського, на відміну від більшості неокласиків, міський простір як щоденна практика, помітно присутній. Поет, хоч і не завжди приймає місто, однак активніше відчуває його саме як спосіб життя – не культуру, не ідею, але саме як життєвий простір. Перший контакт з містом як з Іншим, Чужим яскраво позначився на поетичній свідомості М. Рильського. Недарма поет до своєї збірки «Над синіми зорями» вибирає епіграфом вірш П. Куліша про велике місто, де самотньо бродить людина³³. Ліричний герой М. Рильського, у якому доволі яскраво прочитуються біографічні риси, не сприймає не лише натовпу але й сам інтер'єр міста, який часами виявляється для нього чужим, інколи відразливим: «*Під мокрим снігом ліхтарі горять. /*

³³ Ходжу-блуджу по городу

Великому, великому...

Розкрив би я своє серце, // Та нікому, та нікому. (П. Куліш)

Кінематограф і дівчата п'яні». В уяві поета виникає порівняння образу міського життя із життям тварин у зоологічному саду:

Гострий запах, круглі очі рисі,
Зла гримаса і чудне фурчання...
Десь далеко, у густому лісі
Йде борня за м'ясо і кохання.

(М. Рильський, *В зоологічному саду*) [15; 131]

Як слушно зазначає В. Панченко, місто М. Рильського демонізується, але тільки до того моменту, коли починається 'обживання' героєм нового середовища. Таке явище дослідник пояснює відомим синдром 'маргінальної особистості' – психологічно складне перебування людини на межі, на роздоріжжі, перехід з одного комфортного середовища в інше, невідоме [14; 6]. Згодом проте приходить поступове замирення поета з містом, міський інтер'єр просочується у текст, стає його частиною:

Пробіг автомобіль, і синя хмарка диму
За ним розвіялась. А там, удалині,
Де стигнуть дерева однаково ставні,
Трамвай трамваєві відгукується в риму.

Покинувши красу, невловну і незриму,
Звертаю знову я на вулиці земні,
З людьми вітаюся і весело мені [...]

(М. Рильський, *Пробіг автомобіль і синя хмарка диму...*) [15; 290]

Метонімічне присвоєння міста ліричними героями неокласиків також відбувається через пошуки, відкривання себе. Місто стає частиною ліричного героя не тільки внаслідок присвоєння його фотографічним поглядом, але й через ті сліди, якими він означає його, створюючи персональну карту міста. Візуалізація міського простору відбувається не лише через спостереження, дію, але й осмислення власного унікального досвіду сформованого містом. Така карта перетворюється на оригінальний, єдиний у своїй суті твір, і це відчуття неповторності стає джерелом аури міста, – дивного сплетіння місця і часу, унікальне відчуття відстані, якби близько не знаходився предмет

спостереження [6; 81]. Також можна сказати, що у творчості неокласиків таке відчуття аури, спроба її візуалізації, перетворюється на дивне сплетіння метонімії з метафорою, коли присвоєний щоденними практиками міський простір, метафоризується і поступово відділяється, піднімаючись над щоденністю:

Напівосінній дощ надвечір
Камінне місто оточив,
І хмарним подихом дихнули
Сади, будинки, ліхтарі...

[...] я пригадав і не озвався –
Отам на розі вже давно
Недобудованим будинком
Лишилась молодість моя.

(П. Филипович, *Напівосінній дощ...*) [19; 130]

Особливістю таких схоплених фотокадрів є присутність аури, що оточуючи певні місця, перетворюється їх на сліди часу. Ідея аури у В. Беньяміна полягає в унікальності певного об'єкта, його одиницності, впаяності його у традицію. Однак Вальтер Беньямін вважав, що фотографія неспроможна зафіксувати ауру, оскільки вона тісно пов'язана з особистісним і переважає над культурною [6; 33]. Філософ наповнює зміст щоденних практик цінністю окремого досвіду, переживаннями кожного місця і кожної миті, внаслідок чого натовп роздроблюється, у ньому виринають окремі обличчя. Кожна окрема людська історія, через яку проступає досвід міста, виявляється важливою. Переживання досвіду міста авторами-неокласиками стає досвідом співвіднесення власного внутрішнього світу із загальним світом міського простору й зрештою: «[...] ефект аури полягає, мабуть, у поєднанні якості нашого переживання і властиво культурного середовища, яке це переживання робить можливим» [18; 405].

Місто постає вже не тільки як офіційні карти з історичними площами та нумерованими вулицями, інституціями, пам'ятниками, спортивними аренами,

не лише як щоденні прогулянки, рух поміж домом та офісом, споглядання натовпу, але і як сума облич, кожне з яких оточене власною аурою індивідуального переживання місця і часу, а також з усвідомленням свого зв'язку з певним місцем у певному часу. У такому випадковому обличчі вихопленому поглядом із натовпу, фотографія ще зберігає за собою риси художнього мистецтва, покликана не лише присвоювати простір, але й зберігати пам'ять, створюючи дистанції і метафоризуючи минуле. Інтер'єр міського простору здатний викликати в ліричного героя чи автора, спогади, пов'язані з певними людьми у певних місцях.

Крізь арку сонце червоніє,
Каміння сіре золотить,
І з ледве чутним щебетанням
Низенько ластівка летить.

І знову город. Знову люди...
А там десь – сонячні краї,
І дівчина в одежі білій,
І сні дитиннії мої...

(М. Рильський, *Крізь арку сонце червоніє...*) [15; 326]

Присутність обличчя в обрамленні міського інтер'єру дозволяє зберегти культурну функцію фотографії, що за своєю технікою візуалізації наближена до портрета. Здатність фотографії створювати портрети у значно швидший і легший спосіб, робить її важливою у людських практиках. На перших етапах виникнення фотографії, стверджував В. Беньямін, об'єкт і техніка надзвичайно відповідали одне одному. Перші фотографії цілком зберігали людську ауру, що більше, на відміну від художнього портрету, їм вдавалося зафіксувати час. Створення художником портрету потребує багато часу – дні, ночі, місяці, роки. Натомість фотографія фіксує мить, одиничний момент переживання людиною свого часу, що відбивається на її обличчі. Схожа історія відбувається із містом. Фотографія фіксує мить наповнену численними деталями, світлом, барвами, лініями, постатями, обличчями – фіксує зовнішній і внутрішній рух міста.

Водночас, розмірковуючи над повсякденністю великого міста з точки зору беньямінівської аури як особливого сплетіння місця і часу, Е. Трубіна ставить питання про якість часу у приватному переживанні міської щоденності. Дослідниця говорить про спокусу розглядати час у двох протиставленнях: як щось миттєве, ‘короткий час’, і як таке, що розтягнуте в часі, ‘довгий час’. Проблема, що виникає внаслідок такого розчленування у тому, як поєднати короткі моменти новизни, що ними атакує нас місто і власну культурну історію, розтягнуту в часі? [18; 406]

Аналіз значного пласту літературних текстів про переживання, рецепцію та візуалізацію міста, наштовхнули Трубіну на виділення, як мінімум, трьох типів такого поєднання: 1) щоденності та ‘щочасності’, або ж бажання і страху як невидимої емоційної інфраструктури міст, можемо розглядати зіставлення фантазмагорії та реальності; 2) новизни та традиційної реальності, що оточує людину з найдавніших часів життя у місті – відтворення ‘структур щоденності’. Спираючись на думку Ф. Броделя та Б. Вальденфельса, дослідниця зазначає, що щоденність, передовсім такі основні речі, як, їжа, одяг, житло, становлять суть суспільства й настільки сильно присутні у нашому житті, що перестаємо їх помічати. Натомість саме їх слід уважно прочитувати, пізнаючи сутність міського досвіду, поступово, пласт за пластом очищуючи їх від новизни і рухаючись до самої символістської сутності наших щоденних контактів: «Бродель наполягає, – пише дослідниця, – на нашому несвідомому залученні у щоденність, структури якої – мотиви, імпульси, стереотипи, способи дії – багато що вирішують за нас» [18; 408].

Такий спосіб переживання щоденності, ‘довгий час’, крізь співвідношення ритмів міського життя та окремої особистості. Третій тип переживання щоденності – це ‘геологія’, дослідження речей побуту щоденного життя, які вкорінюють нас в історію. Незалежно від того, як і коли ці речі з’являються у нашому щоденному побуті, вони раз і назавжди змінюють його, продукуючи нові практики та нові соціокультурні зв’язки [18; 406-409].

Три способи переживання щоденності міста через осмислення часу доповнюють картину візуалізації міста ще одним, культурно-історичним виміром, або ж перспективою. Місто як інтер'єр, важко осмислювати лише за наявністю карти чи окремих слідів. Домінуючою його складовою стає щоденність як ритм та річ. Саме у контексті дослідження історії міста актуалізується ідея життєвого ритму. У дослідженнях міської топографії дуже часто слово ритм замінюється словом пульс міста, що надає останньому характеристики тілесності. Дослідник П. Лангер називає концепт міста як тіла, організму, однією з найбільш поширених метафор міського простору. Її коріння сягає філософії Г. Спенсера, який провів аналогію поміж міськими інституціями та частинами тіла, зазначаючи, що інституції – це мозок, а громадськість – серце [2; 102]. Аналогічно можна порівняти вулиці міста з венами та артеріями, новинки із смаком, центральні площі із кінцівками, а вокзали та вежі з поглядом. Місто не лише живе і дихає, воно постійно рухається, пульсує, відчуває свої рани і виявляє бажання.

У творчості неокласиків також часто зустрічаємо візуалізацію міста через відчуття його тілесності. Примітно, що ці відчуття притаманні не лише щодо життя великого міста, Києва, але й менших міст – Чигирин, Баришівки, Чернігова. Особливо яскраво тілесність міста проступає у поетичному доробку П. Филиповича, де міський простір часто асоціюється не так з людиною, як загалом біологічною властивістю бути живим – квіткою, деревом, твариною, людиною: *«Коли розквітнуть квіти електричні [...]», «[...] І хмарним подихом дихнули \ Сади, будинки, ліхтарі...»*. Натомість у М. Драй-Хмари маємо, з одного боку, відчуття міста як звіра, стихії, а з іншого, – емоційне переживання міста через зіставлення фантасмагорії та уявності: *«Немов химера кам'яна в погорді / ти знявся вище від потужних скель [...]», «[...] строкатий мур тремтить, як махаон [...]»*, порівняння міста зі змієм (*Кошмар*), зі стихією: *«Під ним димує сиза оболонь [...] / А над мостом піднялося сузір'я, – / зайнявсь Поділ. Огонь, огонь, огонь [...]»*. У М. Зерова та М. Рильського також знаходимо метафоризацію міста через призму тілесності: *«Крізь цеглу й брук*

пульсує кров зелена / Земних ростин, і листя чорноклена / Кривавиться у світлі ліхтарів [...]» (М. Зеров), «*[...] Столапий, безголовий і слизький / Мене ти мучиш, ти, туманний спруте!*» (М. Рильський).

Місто як річ, наповнене змістом саме міських щоденних практик, доповнює інтер'єр і водночас, через свою приватність, стає складової аури, деталями життя автора або ліричного героя, одухотворюється. Розмірковуючи про філософію речі, В. Корнєв слушно зауважує, що її не варто обмежувати лише титульними 'функціями', насправді вона є чимось таким, що постійно вимикається з поля нашої уваги [12; 12]. Попри те, стосунки з нею, є частиною нашої особистості, нашої культурної та історичної рецепції, відкритості або закритості на світ, тобто тим, що виявляє наші глибинні зв'язки з нашою ідентичністю. Те, які речі нас оточують, на яких саме зупиняється наш погляд, які залишаються у пам'яті, є важливою частиною нашої візуалізації світу. Принцип фотографії наділяє речі онтологією, властивістю жити. Однак речі ще становлять культурні артефакти, вони виявляють наші стосунки з певною традицією і певним типом культури, не лише історично, але й світоглядно. У таких співставленнях стикаються поміж собою античність та середньовіччя, патріархальність з модерністю.

Речі як відчужені від реальності образи світу, на думку В. Корнєва, можуть бути як статичними (торгові марки, бренди, логотипи), так і рухомими – мова кінематографу, радіо, газет [12; 14]. Речі, як статичні та рухомі образи, що укладаються в авторську візуалізацію міського простору, активно присутні у поезії М. Зерова та М. Рильського. У поезії М. Зерова вони інколи виникають в іронічному контексті, наче підважуючи ту реальність, в якій їх було вжито, а інколи – у міському історичному антуражі, перетворюючи його на артефакт культури через що візуалізований простір набуває історико-культурного виміру.

[...] І в наші дні зберіг ти чар-отруту:

В тобі розбили табір аспанфуту –

Кують, і мелють, і дивують світ.

Тут і Тичини, голосний і юний,
 Животворив душею давній міт
 І «Плуга» вів у сонячні комуни.
 (М. Зеров, *Київ – традиція*) [9; 28]

Поет використовує статичні образи як назви літературних організацій, ім'я поета, віртуальний образ сонячних комун, якими була наповнена риторика тогочасного міського життя української інтелігенції. У М. Зерова не знаходимо рухомих речей-образів, натомість фіксуємо численну присутність культурних артефактів, що відбудовують у нашій уяві давні міста – Херсонес, Александрію, Афіни. Називаючи старі речі, поет надає їм нового життя, а через них відроджується і давня культура. Старі міста, зберігаючи власну ауру через історичну дистанцію, через зіткнення старих і нових речей, стають сучасниками нових міст. Так в поетичній Олександрії поруч портових вогнів міста підноситься стародавній маяк Гептастадій; у старому Херсоні, колишньому Херсонесі, поруч базару і спорту старий храм-мавзолей, давні грецькі надгробки.

Натомість у М. Рильського речі глибоко закорінені у підсвідомі стосунки поета зі світом, набувають виразно психологічного та естетичного характеру. Патріархальна культура стикається з модерною і, що найцікавіше, патріархальність поглинає модерне через інтеграцію модерних речей в традиційний культурний простір. У поета село переважно поглинає місто, постійно відчувається присутність незримої стіни поміж цими двома просторами. У місті М. Рильський шукає села, а те, що є суто міським відсувається якомога далі, увиразнюючи в авторському сприйнятті міста дистанцію поміж чуттєво внутрішнім та раціонально зовнішнім. Такі пошуки часто приводять до візуалізації міста як окремих, сповнених чарівної ідилії, топосів:

Світлі вікна і стіни. Поважні бусли на дахах.
 Ластівки, що сміються, і в'ються, й полюють на мошок.
 Липи густо цвітуть. У зелених своїх квітниках
 Поливають веселі дівчата пахучий горошок.

На горі ніби снігом біліє давnezний собор [...]
 Давня ратуша в землю востає, немов мухомор [...]

У заливі човни. Пропливає студентський гурток,
 Gaudamus і жарти, сперечки, цілунки і бризки,
 Городянки обнявшись ідуть на зелений місток.
 Крамарі в кості грають чи марять про зиски.
 (М. Рильський, *Початок роману*) [15; 134]

Завдалося, така сцена могла б розігратися у будь-якому просторі поза містом. Натомість наповнюючи її ідилічністю, молодістю, радістю, розвагами притаманними для міста – подорож човнами студентів, вечори у кав'ярнях, – має характер свідомого культивування осередків природи в цивілізованому, кам'яному просторі, відлуння історичної міської традиції через собор і ратушу.

Візуалізація міського простору у поетичній спадщині неокласиків виявляє цілий ряд тенденції характерних для того часу зміни культурних парадигм, художніх естетик, технічних художніх засобів. Присутність міста є нерівномірних для різних поетів цього угруповання, і відповідно способи його осмислення, візуалізації та презентації у художніх текстах є більше відмінними, ніж схожими. У творчості неокласиків виділяємо два домінуючі способи візуалізації міського простору – метафоричний та метонімічний. Найбільше, що зближує творчість цього поетичного угруповання, це візуалізація міста крізь призму культурної метафори, як наприклад місто-інферно, місто-сплін, місто-сонце. Такий спосіб візуалізації близький до естетики раннього модернізму із схильністю, зокрема символізму, використовувати метафоричну мову для опису. Натомість, після розриву із символізмом, неокласики вдаються до метонімічного освоєння простору, за допомогою техніки фотографії. Важливою оптикою такого присвоєння стає погляд фланера та принцип фотокамери за допомогою якого можна фіксувати навіть найменші деталі міського локусу. Важливо зауважити, що місто неокласиків, окрім культурного, статичного, виміру, має ще й рухомий вимір щоденних соціокультурних практик.

Візуалізація міста як щоденного життя змушує поетів звертатися до власного досвіду, через що міський простір набуває ідентичності. Важливим також стає відчуття переживання простору і часу, яке утворює у поетичних текстах ефект індивідуальної аури. Проговорення такого досвіду переживання міста вимагає й особливої мови, позбавленої надмірної метафоричності, що, у підсумку, сприяє появі нових поетичних прийомів та форм в еволюції української поезії початку ХХ ст.

ЛІТЕРАТУРА

1. Hulme T.E., *A Lecture on Modern Poetry // Further Speculations*. Red. S. Hynes, Nebraska UP, Lincoln 1962. – S. 72-82.
2. Langer P., *Sociology – Four Images of Organized Diversity // Hollister R.M., Rodwin L. (Eds.). Cities of the Mind: Images and Themes of the City in the Social Sciences*. New York: Plenum Press, 1984. – P. 97-117.
3. Бенямин В., *Париж, столица XIX столетия // Вальтер Беньямин. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе*. Пер. с нем. С. Ромашко. – М.: МЕДИУМ, 1996. – С. 141-163.
4. Беньямин В., *Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Вальтер Беньямин. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе*. Пер. с нем. С. Ромашко. – М.: МЕДИУМ, 1996. – С. 15-65.
5. Бодлер Ш., *Поэт современной жизни*. Пер. с фр. Н. Столяровой и Л. Липман // Шарль Бодлер. *Об искусстве*. – М.: Искусство, 1986. – С. 283-315.
6. Бютор М., *Город как текст // Мишель Бютор. Роман как исследование*. – М.: Издательство Московского университета, 2000. – С. 159. (157-164)
7. Вебер М., *Город*. Пер. М. Левиной // М. Вебер. *Избранное. Образ общества*. – Москва: Юрист, 1994. – С. 309-347.
8. Драй-Хмара Михайло. *Вибране*. – К.: Дніпро, 1989. – С. 42-179.

9. Зеров Микола. *Твори в двох томах*. Том 1. *Поезії і переклади*. – К.: Дніпро, 1990. – С. 22-108.
10. Зіммель Г., *Великі міста і духовне життя*. Пер. з нім. М. Філь // Незалежний культурологічний часопис «І», 2003. – Число 29. / Електронний режим доступу: <http://www.ji.lviv.ua/n29texts/zimmel.htm>
11. Кебуладзе В., *Прихована топографія міста* // Вахтанг Кабуладзе. *Чарунки долі*. – Львів: ВСЛ, 2016. – С. 71-75.
12. Корнев В., *Философия повседневных вещей*. – М.: United Press, 2011. – 250 с.
13. Лотман Ю., *Семиотика культуры и понятие текста* // Лотман Ю.М. *Избранные статьи. В. 3-х томах*. – Таллинн, 1992. – Т. I. – С. 129-132.
14. Панченко В., *Від «Білих островів» до «Знаків терезів»*. (Поезія Максима Рильського 1910-1932) // Слово і Час, 2006. – № 1. – С. 3-14.
15. Рильський Максим. *Зібрання творів у дванадцяти томах*. Том перший. *Поезії 1907-1929. Проза 1911-1925*. – К.: Наукова Думка, 1983. – Т. С. 31-380.
16. Серто М. де., *По городу нешком* // Социологическое обозрение, 2008. – Т. 7. – № 2. – С. 24-32.
17. Сонтаг С., *О фотографии*. Пер. с англ. В. Голышева. – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. – 272 с.
18. Трубина Е., *Город в теории. Опыты осмысления пространства*. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – 520 с.
19. Филипович Павло. *Поезії*. – К.: Радянський письменник, 1989. – С. 48-133.
20. Шевченко Т., *Давидові Псалми* // *Тарас Шевченко. Зібрання творів: У 6 т.* – К., 2003. – Т. 1: *Поезія 1837-1847*. – С. 358-365.

РОМАНТИЧНА СИНЕСТЕЗІЯ У ТВОРЧОСТІ МАХИ І БАЙРОНА

Робота присвячена дослідженню специфіки романтичного інтермедіального аспекту творчості чеського поета К.Г.Махи (1810-1836) і Дж.Н.Байрона.

Включаючи в мовний простір тексту зразки інших медіасистем (прецедентні літературні, «музикальні», «живописні», «архітектурні» фрагменти), автор створює особливий інформаційно-комунікативний простір, у якому другим комунікантом є читач, інтелектуальний, фоновий та емпіричний потенціал якого уможливорює або не уможливорює досягнення заданого митцем прагматичного ефекту – викликати в адресата певні рефлексії, відчуття, асоціації, вплинути на його свідомість. За такими інтермедіальними фрагментами постає персональний світ митця з його уподобаннями, смаками, оцінками, реакціями, і, звичайно ж, художній намір автора. За всіх відмінностей у творчих підходах потрібно відзначити, що творчість як Маха, так і Байрона в аспекті синестезії мистецтв не вибиваються із загальноромантичного контексту. Атрибути такого поєднання присутні у обох з тією лише відмінністю, що Маха перебував на периферії романтичного процесу в силу об'єктивних обставин – романтизм у чеській літературі не сягнув своїх вершин, а відтак Маха не був сприйнятий читацькою аудиторією повною мірою.

Ключові слова: Маха, Байрон, романтична інтермедіальність

The work is devoted to the study of the specifics of the romantic intermedial aspect of the creation of the Czech poet K.H.Macha (1810-1836) and D.N.Byron.

Including in the language of the text of the text samples of other media systems (precedent literary, "musical", "picturesque", "architectural" fragments), the author creates a special informational and communicative space in which the second communicator is a reader whose intellectual, background and empirical potential of which makes it possible or does not make it possible to achieve the pragmatic effect prescribed by the artist - to cause certain reflections, feelings, associations, influence on his consciousness in the addressee. By such intermedial fragments the artist's personal world comes up with his preferences, tastes, assessments, reactions, and, of course, the artistic intention of the author. For all the differences in creative approaches, it should be noted that the work of both Macha and Byron in the aspect of synesthesia of arts does not break out of the universal context. The attributes of such a combination are present in both with the only difference that Macha was on the periphery of the romantic process due to objective circumstances - romanticism in Czech literature did not reach its vertices, and therefore Macha was not perceived by the reader community to the full extent

Keywords: *Macha, Byron, romantic intermedialism*

Хоч Маха і Байрон належать до романтичної течії, але внаслідок багатьох причин в їхній творчій манері чимало відмінного. Що й відобразилось на інтерпретації обома романтичного принципу "синтезу мистецтв". Саме ці відмінності й варто дослідити детальніше. І хоч загалом цей принцип набув своїх довершених форм вже в XX столітті (підвалини, на яких закладалося кіномистецтва). Свого часу Ю.М. Лотман, говорячи про кіно, особливо підкреслював те, що "світи іконічних [зображувальних] і умовних знаків не просто співіснують – вони знаходяться у постійній взаємодії, у неперервному взаємному переході і взаємовідштовхуванні. Процес їх взаємного переходу – один з істотних аспектів культурного освоєння світу людиною за допомогою знаків" [20; 293-294]. Без мистецької спадщини романтизму (зокрема літературного) важко собі уявити мистецький динамізм XX – XXI століть. [14].

Ще із часів Арістотеля наука цікавиться взаємозв'язком літератури з іншими видами мистецтва, але й досі це явище висвітлене недостатньо, хоча в компаративістиці другої половини XX ст. виділився окремий дослідний напрям. Так, стародавні науковці помітили подібність між поезією і живописом, окресливши її в такому образному трактуванні: малярство – це «німа поезія», а поезія – «ословлене малярство». Це визначення, яке Плутарх («Про славу афінян») приписує грецькому поету Симонідові Кеоському (556–468 до н. е.), пізніше виклав Горацій у своєму посланні до Пісонів «Про поетичне мистецтво» в поетичній формулі: «ut pictura poesis» (вірш 361-й). Навколо цих образних формул розгорнулася полеміка в добу Класицизму і Просвітництва. Перше формулювання закону художнього синтезу відноситься до XVIII століття (Батте, Франція). Воно виникла в ході осмислення художніх відкриттів попередньої епохи: кінець XVII – перша половина XVIII століття вважається століттям опери, яка виникла саме як синтетичний жанр, орієнтований на давнє синкретичне мистецтво (творчість К. Монтеверді, Ф. Коваллі, М.-А. Честі, Д.-Б. Пергалезі та ін). Насамперед, Батте підкреслив роль організуючого начала, яке

бере на себе одне з мистецтв: «Закон схрещення різних мистецтв виражається в тому, що в синтетичних утвореннях один з компонентів відіграє роль структурної домінанти». XVIII століття дало ряд класифікацій видів мистецтва, заснованих на виявленні спільного й відмінного. Філософи звертаються до витоків мистецтва і «заново» виявляють зв'язок музики і поетичного слова, музики і мови. Знову (в теорії афектів) осмислюється прагматична функція мистецтва, помічена ще в епоху синкретизму (давньогрецьке вчення про етос, давньоіндійське поняття раса). Наприклад, Ж.-Ж.Руссо побачив у «інтонаціях мелодії, пов'язаних з інтонаціями мови, могутній і таємний зв'язок пристрастей і звуків». Показові деякі висловлювання мислителів, які трактують музику як якусь «іншу мову», вид комунікації. Так, д'Аламбер назвав музику «видом мовлення або навіть мови, за допомогою якого виражаються різні почуття душі». Зрештою, порівняння видів мистецтва привели до визначення його сутності як специфічного способу передачі думки, почуття і уявлень від людини до людини. Синтетичні явища розглядалися в світлі цієї концепції як прагнення збагатити зміст художнього твору, посиливши дію афекту. Найважливіша тогочасна праця, присвячена специфіці літератури та образотворчого мистецтва, – трактат німецького письменника й естетика Г.-Е. Лессінга «Лаокоон, або Про межі живопису й поезії» (1766). Цей твір став етапним у розвитку естетичної думки в новочасній Європі. Лессінг категорично заперечив погляд щодо тотожності законів літератури та образотворчого мистецтва, який утвердився ще з античних часів, і виступив проти тих авторів, які «то силкуються убагати поезію в тісні рамки малярства, то заповнюють малярством увесь терен поезії». Аналізуючи твори літератури (зокрема «Іліаду» Гомера) та образотворчого мистецтва (статую Лаокоона), вчений дійшов висновку, що специфіка кожного виду мистецтва зумовлена своєрідністю відповідних мистецьких засобів: об'ємні форми й кольори дають змогу скульпторові чи маляреві будувати просторовий образ, а слова, які звучать у часовій послідовності, надаються для творення поетичної розповіді, а не опису.

Виявлення специфіки феномена інтермедіальності - одного з найважливіших і найцікавіших видів міжсеміотичних комунікацій - вимагає співвіднесення і розмежування цього варіанту кореляції смислових потенцій мистецтв / дискурсів з таким явищем, як синтез мистецтв. При інтермедіальності мистецтва, що контактують мають різний статус, вони функціонально і семантично нерівні: запозичені до «основного» тексту, що є носієм повідомлення, претексти обумовлюють, але не породжують, зміст повідомлення. Саме через це інтермедіальність є діахронічною і здійснюється в часі. Суміщені в інтермедіальному дискурсі мистецтва націлені на інтерпретаційні відносини: посттекст прагне виявити в своєму (іносеміотичному) претексті щось інше, неявне в ньому самому. [29; 85]. Синтез мистецтв, має на увазі зустріч текстів / мистецтв в певному, між-просторі, і, відповідно, їх «рівноцінність»; всі мистецтва переісточуються одномоментно. Синтез мистецтв, на відміну від інтермедіальності є синхронічним (час згорнуто, як в ритуальній структурі) і часто актуалізує категорію простору (навіть у випадку такого суто тимчасового типу синтезу, як вокальна музика, носіями рівноцінних семантичних повідомлень виявляються також архітектура, інтер'єр, освітлення зали). У випадку інтермедіальності ми маємо справу з результатом процесу. У синтезі мистецтв ми безпосередньо переживаємо цей процес. Взаємодія декількох мистецтв переслідує мету посилити вплив дублюванням одного і того ж повідомлення різними засобами виразності. Ця думка була яскраво виражена - і теоретично, і в її художньої реалізації - В.Кандинський, який створив «синтетичну» композицію «Жовтий звук». [5]

Поняття «синтез мистецтв» означає поєднання елементів різних мистецтв у єдиному ансамблі. Об'єднання зусиль літератури й образотворчого мистецтва спостерігаємо в ілюстрованих літературних виданнях, літератури й музики – у вокальному жанрі, пластичних мистецтв (архітектури, скульптури, малярства) – в естетичному оформленні довкілля. За спостереженнями дослідників, кожне з мистецтв у такому синтетичному цілому пристосовується до інших мистецтв і

всього ансамблю, набуваючи особливих властивостей, яких у нього не було за відокремленого існування.

Чимало митців плекає мрії повернути мистецтво до початкового синкретизму, який був зруйнований унаслідок історичного процесу диференціації мистецтв. Скажімо, Ріхард Вагнер прагнув подолати цю роз'єднаність у синкретичному жанрі опери, а у XX ст. такі сподівання пов'язують із кінематографом. [14]

Творче поєднання елементів різних мистецтв впливало вже із самої суті Романтизму, з його потягом до органічної, універсальної всеохопності, що мала на меті вираження бурхливих емоцій, які виникали внаслідок зіткнення людського его з непереборними обставинами соціального світу.

Наприклад, художники для передачі пристрастей художники вдавалися до використання соковитих фарб, яскравих мазків і насиченню картин «спецефектами» [36]

У цьому зв'язку на передній план виходить питання інтермедіальності, тобто творчого поєднання різних мистецтв.

Тлумачення терміну «інтермедіальність». Проблема міжвидових зв'язків мистецтва ставилася задовго до появи терміна «інтермедіальність» – у рамках загальної естетики, на базі класифікацій видів мистецтва, які ведуть свій початок ще від «Поетики» Арістотеля. Спроби описати синтетичні явища, виявити їх передумови і закономірності пов'язані з осмисленням всієї системи мистецтва в цілому. Вони обертаються навколо питань: що спільного між різними видами мистецтва і на якій підставі відбувається їх синтез? Перші ж відповіді встановили два важливих моменти. По-перше, синтез, як такий, у тому числі синтез різних видів мистецтва, передбачає об'єднання двох або кількох видів мистецтва в єдине, органічне ціле. В цьому випадку мова йде про якісно нове художнє утворення, що виникає для здійснення певного художнього завдання. Цим синтез відрізняється від еkleктики (або конгломерату), де частини не можуть скласти гармонійної єдності. По-друге,

щоб синтез відбувся, його «учасники» повинні мати деяку спорідненість і, в той же час, якісно відрізнятися, щоб взаємно збагатити один одного і одночасно розширити можливості нового явища. Отже, інтермедіальність – особливий вид взаємодії різних мов мистецтва в рамках номомедійної презентації. Інтермедіальність трактується подібно до того, як використовується термін «інтертекстуальність» в багатьох сучасних роботах. Інтермедіальні зв'язки тексту не означають постмодерністського стирання меж тексту. Це всілякі текстові посилання та «вид-типологічні кореляції». Явище інтермедіальності ґрунтується на відсиланні через знак одного мистецтва до знаку іншого. При цьому здійснюється «переклад художнього коду», одна художня мова включається в систему виразності іншої мови, в результаті народжується нове «означуване». Інформація, перекладена в інший код, що розглядається крізь призму нового коду і, отже, знаходить новий сенс, підкоряючись провідній мові. Н. Тишуніна у дослідженні «Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований» пропонує та розтлумачує термін інтермедіальність. У вузькому сенсі інтермедіальність – це особливий тип внутрішньотекстових взаємозв'язків в художньому творі, заснований на взаємодії художніх кодів різних видів мистецтв. У більш широкому сенсі – це створення цілісного поліхудожнього простору в системі культури (або створення художньої «метамови» культури). І, нарешті, інтермедіальність – це специфічна форма діалогу культур, здійснювана за допомогою взаємодії художніх референцій. Подібними референціями є художні образи або стилістичні прийоми, які мають для певної епохи визначний характер. Оскільки інтермедіальність передбачає організацію тексту за допомогою взаємодії різних видів мистецтв, то в даному випадку в роботу включаються різні семіотичні ряди. Тому в системі інтермедіальних стосунків, як правило, спочатку здійснюється переведення одного художнього коду в інший, а потім відбувається взаємодія, але не на семіотичному, а на смисловому рівні. Так, включення елементів інших видів мистецтв в нехарактерний для них вербальний ряд значно модифікує сам принцип взаємодії мистецтв.

Взаємодіють не стільки мови мистецтва (мистецтвом залишалося лише одне – мистецтво слова), скільки сенсу цих звуків. Наприклад, опис картини переносить в літературний текст образний сенс кольору, колориту, форми, композиції і так далі. Водночас «транспонування» «візуальних» елементів у вербальний ряд породжує особливий художній ефект: втрачається свобода зорових асоціацій, як при сприйнятті живописного полотна, і виникає ланцюг асоціацій смислових. Тому картина «вербальна» ніколи не тотожна картині «живописній». Більш того вербальний образ картини часто протилежний до живописного, оскільки статика живописного твору підміняється динамікою літературного образу і сюжетною мінливістю. Тому в інтермедіальності ми маємо справу не з цитацією, а з кореляцією текстів. Можна сказати, що інтермедіальність – це наявність в художньому творі таких образних структур, які укладають інформацію про інший вигляд мистецтва. Таким чином поняття «інтермедіальність» розкривається як у вузькому, так і в широкому сенсі [15].

Дослідження останніх років вивчають зв'язку літератури з іншими сферами мистецтва і культури - музикою, живописом, архітектурою, кінематографом. Безсумнівно, що метод порівняння буде докорінно відрізнятися в залежності від типу та природи медіа, що взаємодіють.. Інтермедіальний аналіз тексту з проявами музичності буде здійснюватись за іншими параметрами, ніж виявлення в тексті рис образотворчих мистецтв. Тим не менш, кінцева мета дослідження зберігається в будь-якому випадку – залишиться актуальним питання співвідношення літературного та нелітературного. Також, незалежно від мов культури, що взаємодіють, для інтермедіального аналізу виключно важливими є питання термінології та доцільності методу.

Проблема термінологічного апарату, знаходиться в числі найважливіших: при вивченні музичності тексту збіг низки базових літературознавчих і музикознавчих термінів («форма», «композиція» та ін.) Призводить до змішання понять і неповного розуміння суті досліджуваної взаємодії. [9]

Тлумачення терміну «інтермедіальність». Проблема міжвидових зв'язків мистецтва ставилася задовго до появи терміна «інтермедіальність» – у рамках загальної естетики, на базі класифікацій видів мистецтва, які ведуть свій початок ще від «Поетики» Арістотеля. Спроби описати синтетичні явища, виявити їх передумови і закономірності пов'язані з осмисленням всієї системи мистецтва в цілому. Вони обертаються навколо питань: що спільного між різними видами мистецтва і на якій підставі відбувається їх синтез? Перші ж відповіді встановили два важливих моменти. По-перше, синтез, як такий, у тому числі синтез різних видів мистецтва, передбачає об'єднання двох або кількох видів мистецтва в єдине, органічне ціле. В цьому випадку мова йде про якісно нове художнє утворення, що виникає для здійснення певного художнього завдання. Цим синтез відрізняється від еклектики (або конгломерату), де частини не можуть скласти гармонійної єдності. По-друге, щоб синтез відбувся, його «учасники» повинні мати деяку спорідненість і, в той же час, якісно відрізнятися, щоб взаємно збагатити один одного і одночасно розширити можливості нового явища. Отже, інтермедіальність – особливий вид взаємодії різних мов мистецтва в рамках номомедійної презентації. Інтермедіальність трактується подібно до того, як використовується термін «інтертекстуальність» в багатьох сучасних роботах. Інтермедіальні зв'язки тексту не означають постмодерністського стирання меж тексту. Це всілякі текстові посилання та «вид-типологічні кореляції». Явище інтермедіальності ґрунтується на відсиланні через знак одного мистецтва до знаку іншого. При цьому здійснюється «переклад художнього коду», одна художня мова включається в систему виразності іншої мови, в результаті народжується нове «означуване». Інформація, перекладена в інший код, що розглядається крізь призму нового коду і, отже, знаходить новий сенс, підкоряючись провідній мові. Н. Тишуніна у дослідженні «Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований» пропонує та розтлумачує термін інтермедіальність. У вузькому сенсі інтермедіальність – це особливий тип внутрішньотекстових взаємозв'язків в художньому творі, заснований на

взаємодії художніх кодів різних видів мистецтв. У більш широкому сенсі – це створення цілісного поліхудожнього простору в системі культури (або створення художньої «метамови» культури). І, нарешті, інтермедіальність – це специфічна форма діалогу культур, здійснювана за допомогою взаємодії художніх референцій. Подібними референціями є художні образи або стилістичні прийоми, які мають для певної епохи визначний характер. Оскільки інтермедіальність передбачає організацію тексту за допомогою взаємодії різних видів мистецтв, то в даному випадку в роботу включаються різні семіотичні ряди. Тому в системі інтермедіальних відношень, як правило, спочатку здійснюється переведення одного художнього коду в інший, а потім відбувається взаємодія, але не на семіотичному, а на смисловому рівні. Так, включення елементів інших видів мистецтв в нехарактерний для них вербальний ряд значно модифікує сам принцип взаємодії мистецтв. Взаємодіють не стільки мови мистецтва (мистецтвом залишалося лише одне – мистецтво слова), скільки сенсу цих звуків. Наприклад, опис картини переносить в літературний текст образний сенс кольору, колориту, форми, композиції і так далі. Водночас «транспонування» «візуальних» елементів у вербальний ряд породжує особливий художній ефект: втрачається свобода зорових асоціацій, як при сприйнятті живописного полотна, і виникає ланцюг асоціацій смислових. Тому картина «вербальна» ніколи не тотожна картині «живописній». Більш того вербальний образ картини часто протилежний до живописного, оскільки статика живописного твору підміняється динамікою літературного образу і сюжетною мінливістю. Тому в інтермедіальності ми маємо справу не з цитацією, а з кореляцією текстів. Можна сказати, що інтермедіальність – це наявність в художньому творі таких образних структур, які укладають інформацію про інший вигляд мистецтва. Таким чином поняття «інтермедіальність» розкривається як у вузькому, так і в широкому сенсі [15].

З теорією інтермедіальності генетично зв'язана теорія медіа, що знайшла осмислення у працях М. Маклюєна, В. Флюссера, В. Бен'яміна, Ф. Кіттлера, І. Смирнова та інших учених. Під медіа маються на увазі «канали художньої

комунікації між мовами різних видів мистецтва» [32; 153]. Різні медіа, згідно з теорією В. Флюссера, можуть вступати у зв'язки взаємного означування. Кожний медіум має конкретну матеріальну структуру, що містить код, наприклад: для живопису – це колір, для графіки – лінія, для музики – ноти, що фіксують звуки. Теорія інтермедіальності враховує те, що художня форма бере активну участь у комунікації, а наділені специфічними ознаками художні форми різних видів мистецтва перебувають у стані взаємного обміну, взаємодіють одна з одною.

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

В аспекті інтермедіальності важливою виявилася ідея Ю.Лотмана про «поліглотизм» культури і будь-якого художнього твору («Культура в принципі поліглотична, і тексти її завжди реалізуються у просторі як мінімум двох семіотичних систем»). Явище поліглотизму характеризує мовне «багатоголосся», інтерсеміотичність, що виникає під час взаємодії різних семіотичних кодів у структурі художнього тексту.

У системі інтермедіальних відносин перекодування знаків однієї семіотичної системи в іншу супроводжується взаємодією смислів. «Складні діалогічні та ігрові відносини між різноманітними підструктурами тексту, що утворюють його внутрішній поліглотизм, є механізмом смислотворення» [27; 107], – підкреслює Ю. Лотман. Вербальна і живописна картини, наприклад, суттєво різняться, адже властива образотворчому мистецтву статика заміненна в художньому творі динамікою літературного образу, що виникає внаслідок смислових асоціацій і тому набуває нових відтінків.

Важливе значення для розуміння інтермедіальності має поняття поліфонії, яке М.Бахтін розглядає в аспекті «філософії множинності». Індивід тлумачиться ним як цілісна особистість, носій «цілісної особистісної позиції», «правди про світ». Усі інші голоси у творі репрезентують якісно відмінні

соціальні контексти, ціннісні позиції, самотійні, проте суперечливі й несумісні. Поліфонія у його тлумаченні – це не просто множинність самотійних голосів і свідомостей, а й множинність не зведених до спільного знаменника поглядів, це розмаїття голосів, що постійно змагаються, борються, проте ніколи не приміряються. Поліфонія означає несумісність і незлитість голосів. Це поняття не випадково пов'язують із контрапунктом, під яким мають на увазі: «1) одночасне поєднання двох і більше самотійних мелодій у різних голосах; 2) мелодію, що долучається до певної мелодії; 3) те саме, що поліфонія; 4) рухливий контрапункт – повторне проведення поліфонічної побудови зі зміною інтервалів між мелодіями чи часу їх вступу одного щодо другого»[33;5]. Ці значення контрапункта можуть бути застосовані для з'ясування специфіки літературно-музичних кореляцій. [6; 47]

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

Між зображальними і виражальними видами мистецтва немає неперехідної межі: «принципи побудови образних знаків, специфічні для однієї та для іншої, виявляються досить гнучкими, здатними модифікуватися, йти одна одній назустріч і навіть вступати в прямий контакт, об'єднуючи свої зусилля для створення складних, синтетичних художніх структур» [23]. Уведення елементів інших видів мистецтва призводить до модифікації самого принципу взаємодії, що відбувається на рівні художніх кодів і призводить до появи нових смислів. Додаткові значення виникають, якщо в художній твір вмонтовуються гетерогенні фрагменти, наприклад: описи картин, архітектурних споруд, музичних шедеврів тощо. Подібний фрагмент, на

думку М.Ямпольського, «порушує спокій мімезису, вільну проникність знака, але саме в місці цього порушення починає інтенсивно виявлятися семіозис» [35;61]. Ідеться про інтерсеміотичність, відтворення літературою інших семіотичних систем, якими постають у цьому випадку різні види мистецтва.

Інтермедіальність – не лише наслідок засвоєння, а й підпорядкування літературою властивих іншим видам мистецтва виражальних засобів. За визначенням Ю.Лотмана, це «текст у тексті», за характеристикою Є.Фарино – «мистецтво в мистецтві», за висловом Н. Тішуніної – «специфічна форма діалогу культур» [32;153]. І.Борисова розглядає інтермедіальність як «будь-який випадок "транспозиції" однієї системи знаків в іншу (Ю. Крістева), що має на увазі найрізноманітніші види "інтер<...>альних" відносин (І.П. Смирнов), хай то буде інтервербіальність (Г.А. Левінтон), інтеркультуральність (Б. Вальденфельс) чи інтерсуб'єктність (Е. Гуссерль), чи інтеркорпоральність (М. Мерло-Понті) і т. д.» [11;11].

У літературі – на відміну від творів зображальних видів мистецтва – репрезентується невидиме візуальне. «Синтетичний образ літературного твору як симбіоз Слова, Кольору і Звуку – це не тільки словесний образ, збагачений новими структурними компонентами. У процесі взаємодії естетичних полів відбувається інтенсивне «нарощування нових граней», збудження інертних компонентів і, головне, народження нових якостей. На горизонтальний рівень (сюжетна канва, лейтмотив, образна система) накладаються вертикальні амплітуди, художнє слово постає водночас у декількох вимірах: семантико-емоційному, ритміко-мелодійному, колористичному, тобто у силових полях поетичної, музичної та живописної образності» [31;41]

Розмежування інтертекстуальності як взаємодії вербальних текстів та інтермедіальності як кореляції різних видів мистецтва зумовлене особливостями компонентів, що вступають у взаємозв'язок: у першому випадку йдеться про міжлітературну взаємодію, а в іншому – про висвітлення літературою інших мистецтв, репрезентацію мистецтва в художній літературі, наслідок багатоканальності сприйняття. Інтермедіальність дозволяє літературі

підтверджувати свій особливий статус універсального виду мистецтва, здатного відтворювати будь-які інші мистецькі явища.

Шедеври світового мистецтва приваблюють літераторів можливістю віднайти суголосні власним мотиви, настрої, образи, стають для них невичерпним джерелом натхнення, підказують оригінальні художні рішення, збагачують арсенал зображально-виражальних засобів. Мистецький артефакт, що функціонує (за твердженням М. Бахтіна) у «великому часі», служить імпульсом до виникнення нового словесного твору, набуваючи при цьому індивідуально-авторської інтерпретації, яка може суттєво різнитися від первісного задуму митця, трансформуватися під впливом іншого кута зору, певного емоційного стану реципієнта, який не приховує своєї суб'єктивності. За допомогою властивих літературі знаків письменник апелює до іншого виду мистецтва, реагує на ту чи іншу мелодію, пісню, відтворює враження від картини, вистави. Автор вербального твору постає тепер уже реципієнтом, який з-поміж численних артефактів виокремлює ті, що найбільше його здивували, вразили. Коли літератор реагує, скажімо, на твір маляра, то, якби не намагався, скільки зусиль би не докладав, він не зможе перенести у вербальний текст саму картину, зможе лише відтворити враження від неї, перекодувати знаки образотворчого мистецтва засобами художньої літератури. При цьому відбувається не просто вербальне відтворення, а й перетворення зображеного на полотні, перекодована таким чином інформація постає крізь призму іншого коду і набуває вже нового смислу.

Але провідне місце в романтичній системі мистецтв посіла все ж музика. Якщо в літературі і живопису романтичний напрям в основному завершує свій розвиток до середини XIX століття, то життя музичного романтизму в Європі було набагато тривалішим. Музичний романтизм як напрям склався на початку XIX століття і розвивався в тісному зв'язку з різними течіями в літературі, живопису та театрі. [28]

Потрібно відзначити, що головні постулати романтичного мистецтва сформульовано представниками ієнської школи (Німеччина) братами Шлегелями, Новалісом, Тіком і Вакенродером. Вирішальну роль при цьому відіграли філософські ідеї Фіхте і Шеллінга. Ця течія дістала назву універсального (філософського, органічного) романтизму. Ієнці заперечували просвітницький раціоналізм як уособлення кінечного і замкнутого в собі буття, яке вони намагалися подолати в ім'я безкінечного. Шеллінг писав про цей період так: "Чудовий був час... Людський дух був розкутий, вважав, що має право всьому існуючому протиставляти свою дійсну свободу і питати не про те, що є, а про те, що можливо"[24;33]. Одним із головних надбань Ієнського романтичного гуртка стала ідея органічної (універсальної) форми, яку висунули брати Шлегелі [24;28]: витвір мистецтва має, подібно до витвору природи, народжуватись і розвиватись, підпорядковуючись закладеному в його задумі імпульсу, єдиний і неподільний на форму і зміст [12;17]. Всеохопність, намагання вирішувати духовні надзавдання було своєрідним духом часу. [7;32]. У поглядах ієнців відсутнє різке протиставлення ідеалу та дійсності, характерне, зокрема, для Байрона. Гегель зазначав: "Всі мислячі люди святкували цю епоху. В той час панував піднесений, зворушливий настрій, світ був охоплений ентузіазмом, як нібито лише тепер настало справжнє примирення божественного із світом".[24;33]. Реальний світ ще був сповнений нереалізованих можливостей, надій та сподівань. Великий вплив на подібні настрої ієнців справила Велика французька революція (особливо на першому її етапі). Хоча не можна літературний розвиток ставити у повну залежність від розвитку суспільно-політичного. Еволюція художніх ідей мала великий ступінь автономності.

Вплив органічного погляду на природу поширюється на все романтичне мистецтво, хоча його значення в романтизмі різних країн не є однаковим. Найпоширеніший прояв цього погляду полягає в антропоморфізації явищ природи, в тому, що природі в цілому - і як космосу, і як пейзажу, і як одиничній деталі пейзажу - приписуються почуття, характерні для людської

душі. Оцінка природи як доброго, співчуваючого друга, як доброї матері, як носія моральних цінностей, протиставлені зіпсованості міських звичаїв, - все це, по суті, є то свідомими, то неусвідомленими проявами органічного погляду на природу, хоча у різних поетів воно виявляється по-різному. Так, ставлення Шеллі до природи істотно відрізняється від ставлення Ламартіна. Коли Вордсворт писав «Тінтернське абатство», він був пантеїстом, але в «передчутті безсмертя» він відкидає цю теорію і звертається до принципів платонізму. У Леопарді і у Віньї природа є байдужою, незалежною від людського світу, а то й чужою йому силою. У всякому разі, можна сказати, що органічне розуміння природи як підпорядкованої «всесвітньому духу» для романтизму вельми істотно, бо в ньому проектується проблема ставлення людини до суспільства. [34].

Однією із головних філософських праць, на якій базується органічний (синтетичний) метод є "Основи загального науковчення" Фіхте, в якій процес пізнання розкривався через синтез протилежностей: "Ми маємо, значить, при кожному положенні виходити із вказання на протилежності, які підлягають об'єднанню" [7;68]. За Фр.Шлегелем абсолютне потрібно розглядати як синтез двох протилежностей – безумовного і обумовленого чинників. Концентрованим виразом синтетичного погляду на світ представники ієнського гуртка вважали міф (або його різновид - казку). Саме в міфі вони бачили першооснови творчості. Шеллінг вважав, що міфологія є необхідною умовою та первісним висхідним матеріалом для будь-якого мистецтва. [24;37] ³⁴ Оскільки міф є концентрованим виразом природи, то він дає для поета якнайповніше бачення світу. Абсолют може бути виражений лише в символічній формі, яка знаходить у міфі своє органічне вираження. А.Шлегель писав: " Міф аж ніяк не є сировиною для поезії. Він є самою природою в поетичному втіленні, він - сама поезія, найповніше бачення світу. Оскільки міф є перетворенням природи, сам

³⁴ Йшлося про протиставлення античного і новочасного міфу. "Давня міфологія прилягає до живого чуттєвого світу і відтворює його частину, нова на протигагу цьому повинна виділитися із внутрішніх глибин духу" (Наливайко Д.С. Спільність і своєрідність. Українська література в коніексті європейського літературного процесу.- К.: Дніпро, 1988.-С. 37

він здатен до нескінченних перетворень"[24;37]. Звідси випливає зацікавлення романтиків старовинними легендами, переказами, фольклором, звичаями далеких народів тощо.³⁵ Міф цікавив ранніх романтиків своєю символічною природою. За висловом Шеллінга у міфі " абсолютне зображається з абсолютною нерозрізненістю загального й окремого в окремому"[24;37]. В символі уява поєднує абсолютне з конкретним і втілює в окремому всю безмежність загального.

Міфологія спочатку була способом олюднення природи, методом упорядкування світобудови. Міфологічне мислення є основою будь-якої ідеологічної, світоглядної системи, оскільки складність і різноманіття світу ніколи не збігаються з суворою абстрактністю футурологічних концепцій і гіпотетичних теорій.

Міфологія є невід'ємною частиною людської свідомості взагалі, формою соціального та психологічного захисту, як великого соціального організму, так і окремого індивіда. Філософські викладки Ернста Кассірера, неокантіанця Марбурзької школи, оголили всеосяжну силу міфу, в порівнянні з якою всі інші категорії людської свідомості і підсвідомості є вторинними й абстрактними. З досягнень науки очевидно, що в доісторичні часи, коли людина ще тільки почала виокремлювати себе із тваринного світу, міфологія була опорою для свідомості, яка ще тільки формується.

Міфологічна свідомість необхідна романтикам для гуманізації навколишнього космосу. Концептуальною основою в цьому процесі є універсальність всесвіту, де все у всьому і можна пізнати живу душу світу через будь-який її компонент. Відстала матерія бездуховного світу, що відпав від Бога олюднюється фольклором, класичним міфом архаїки і одухотворенням природи (антропоморфізм Шеллі); нелюдський соціальний устрій, в якому діють закони, не завжди зрозумілі романтикам, (наприклад, грошовий обіг, механізм державного насильства, стихія революції, яка поглинає власних

³⁵ Принцип "couleur locale"

синів), викладаються в поняттєвих категоріях готики чи фольклору цивілізації. Світ зла, втілений у конкретних персонажах, не настільки жахливий, як анонімне зло. За допомогою міфу романтики гуманізують сучасний їм соціальний світ, роблять дійсність притулком людини.

Відомо, що індивідуальна свідомість навіть за відсутності цілісного світоглядного міфу продовжує продукувати архетипи у формах фольклорної низової культури: легенди, стереотипи свідомості, ідеологічні штампи. Міфологічне трактування незрозумілого краще відсутності жодного пояснення. Ще важче ламати переконання та уявлення, хоча б один раз пройшли контроль свідомості, те, що "вросло" в індивідуальну систему особистих смислів. Чим більше зв'язків, залежностей і відносин базується на цих передумовах, тим більше важко ставити їх під сумнів.

Постійному репродукуванню міфів в людській культурі, як відомо, зазвичай сприяють два фактори: неминуча неточність, суб'єктивність і прагнення знайти аналогії з уже відомим при формуванні в людській свідомості уявлень про об'єктивну реальність, по-перше; і, по-друге, здатність людського мозку доволно комбінувати елементи уявлень, створюючи невластиві реальності поєднання [18;75].

Романтики звели ідею створення нової, гуманістичної за змістом, міфології в ранг естетичного завдання романтизму і тут вони залишилися вірні культурної традиції. Розмірковуючи над сенсом міфотворчості в різних поетичних системах М. Бахтін зазначав: «Майже всі (не релігійні, звичайно, а суто світські) добрі, такі що сприймають і збагачують, оптимістичні категорії людського мислення про світ і людину носять естетичний характер; естетична і вічна тенденція цього мислення - уявляти собі належну і задану як уже дана і наявна десь, тенденцію, створену міфологічною думкою, в значній мірі: метафізичне». [2;30]

Романтики надали уяві форму вищого художнього інстинкту, інстинкту людини, що цю культуру творить. Уява вже у Канта розглядається і як метод вдосконалення наших інтелектуальних і моральних потенцій, бо, граючи

думками, вона виходить за межі понятійних засобів вираження і тренує тим самим розум, і в якості способу підняти особистість, показує, що людина не просто частина природи, а творець, що шукає свободи.

Фр.Шлегель вкладав у поняття "універсальності" і дещо інше значення, ніж взаємопов'язаність першоелементів природи та її конкретні вияви. Кожен поет-романтик повинен бачити одне й те ж явище під різними кутами зору. Він має бути всесильним у своїй стихії, наділеним необмеженими можливостями для вираження свого світовідчуття. Універсалізм - це, перш за все суб'єктивне, особистісне ставлення до оточуючого світу, але митець свідомий неможливості досягнення мети, яким би довершеним не був його твір. Єдиним виходом із цієї суперечності є романтична іронія. Вона має зняти суперечність між безкінечністю творчого духу й кінечністю втілення зусиль митця. Іронія трактує результат потуг митця як гру творчого духу. Концепція романтичної іронії Ф. Шлегеля випливає з античної теорії іронії Сократа і суб'єктивної філософії Фіхте [7;108-122].

Цей принцип Маха використав у романі "Цигани", щоб пом'якшити гнітюче враження від невгамовних пристрастей головних героїв роману. Іронія створює і дозволяє підтримувати протягом всього сюжету певний детективний ефект, що не дозволяє читачу відірватися від роману [45;205]. Щоб полегшити його завдання до роману введений образ солдата Барти Флаконея. Це старий відставний вояка, який все про всіх знає, але на всі події, що відбуваються навколо, має іронічний погляд. З усіх героїв роману не постраждав лише він. Навпаки, після смерті старого єврея він стає господарем корчми. Веселун, балагур, п'яничка Барта дивиться на світ із гумором, властивим простому народу Його образ дещо оживляє загалом невеселу і трагічну картину роману. Коли в 1930 р. роман був перероблений в драму. Барта виявився єдиним живим персонажем, який дещо пом'якшує пристрасті [19;254]. Його позиція "над битвою" чи не найбільше приваблює в романі. Образ Барти, ймовірно, є творчою переробкою капрала з роману Бульвер-Літтона "Юджін Арам". Можливі також паралелі з "Трістрамом Шенді" Л.Стерна, Репліки Барти

(особливо щодо Емми) різюче дисонують із романтичним стилем роману. Барта (як і Шенді), висвітлюють особливості вдачі решти героїв згідно з народним розумінням психологічних конфліктів. Хоча між Махою та Стерном є доволі великий часовий проміжок (Стерн був прихильником Локка, а його "Трістрам Шенді" - різновидом просвітницького роману) [12;69]. Маха використав елемент контрасту між "високою" трагедією та "низьким поглядом на неї. Відмінність лише в тому, що Барта перебуває в бурхливому суспільному оточенні, в якому киплять пристрасті, а Шенді оточений сатиричним середовищем, низькими, дріб'язковими турботами та проблемами. Ще одним можливим прототипом солдата Барти був дядько Махи, інвалід, балагур, веселун Вацлав Барта, який жив на батьківщині Антоніна Махи (батька К.Г.Махи) в с. Мнєшетіцах. Більшість рис для літературного образу солдата Варти Маха, навірогідніше, списав саме із свого дядька - Вацлава Барти [47;21-48]. Різниця лише в тому, що у творі Варта (Бартоломей) є ім'ям, а у Махового дядька прізвищем.

Ще одним аспектом універсалізму (в розумінні ієнців) була взаємодія мистецтв для того, щоб справити глибше враження на реципієнта. Відбувається переоцінка значення музики, скульптури, малярства в контексті їхнього впливу на підсвідомість. Типологічна спорідненість та взаємодія в європейському романтизмі різних видів мистецтва і типологічна спорідненість образного мислення в романтичній поезії, прозі, музиці, живописі є однією з найпомітніших рис духовної культури романтичної епохи [25;36].³⁶ В рамках образотворчого мистецтва романтики найбільше підкреслюють принцип живописності, а найромантичнішим з усіх видів мистецтва проголошується музика [25;36].Процес "синтезу мистецтв" починається із творчості В.-Г.

³⁶ Неупокоева И.Г. Общие черты европейского романтизма и своеобразие его национальных путей // Европейский романтизм. Сборник статей под ред. И. Неупокоевой и Й.Шетера.- М.: Наука, 1973 - С.36

Вакенродера (1773-1798).³⁷ Основна ідея Вакенродера полягає в тому, що мистецтво має бути синкретичним³⁸ для того, щоб усунути посередників між витвором мистецтва і душею людини. Той, хто сприймає витвір мистецтва, повинен не аналізувати його, а довірятися йому, емоційно проїнятися ним і лиш тоді суть твору розкриється у всій своїй глибині. Проблема суперечностей між митцем і суспільством (характерна для більшості романтиків у пізніші часи) є основною в повісті Вакенродера "Пам'ятне музичне життя Йосифа Берлінгера".³⁹ Митець приречений на самотність через нездоланну прірву між людською мізерією, дріб'язковими інтересами й пристрастями та величчю мистецького ідеалу. Найважливішим моментом естетики музичного романтизму була ідея синтезу мистецтв, яка знайшла найбільш яскраве вираження в оперній творчості Вагнера і в програмній музиці Берліоза, Шумана, Ліста [28].

Синкретичність слова й музики є природною для найдавніших видів мистецького досвіду, це ті універсальні семіотичні коди, що формували загальний культурно-мистецький поступ людства. Сучасні дослідники, вивчаючи інтермедіальні сегменти в тексті, відзначають, що музикальний підтекст «відбиває велике мистецтво автора, який синтезував силу слова й музики, створювати нові смисли для відображення свого естетичного кредо крізь «обертони» цього сплаву». Діалог автора й читача в парадигмі вербально-музикальної комунікації стає спільною творчістю, пошуком найглибших пластів проникнення авторського задуму у свідомість реципієнта.

Взаємодія музики і літератури (перестановка доданків у цьому дуеті переносить дослідний акцент - що на що впливає і як?) - Проблема в світовій науці добре розроблена. Приміром, в іспанській філології її вивчення ведеться

³⁷ Йдеться про твори "Сердечні зв'єрення ченця закоханого в мистецтво": "Пам'ятне музичне життя Йосифа Берлінгера", "Фантазії про мистецтво".

³⁸ Один із засадничих принципів культури бароко

³⁹ Ця тема є провідною у всій творчості Махи. Особливо яскраво вона виражена в повісті "Маринка"

на чотирьох базисних принципах взаємини слова і музики, іноді гармонійних, іноді не таких райдужних. Перша позиція -Основна в історії музикознавства - розглядає ці взаємини з концептуальної (історичної) перспективи. Друга звертається до взаємин слова і музики у пісні, коли вони є «наскрізною чистою мелодією» або, навпаки, коли слова відкинуті мелодійної гармонією, іноді до повного зникнення. Третя розглядає різні інкарнації (втілення) літературного лібрето у великих музичних жанрах - операх, сарсуелах або мюзиклах. І, нарешті, четверта досліджує функціональну присутність музики в художніх текстах.

Чотири простори, в яких слово і музика братаються або протистоять одне одному, але в яких, «незважаючи на це протистояння, часом здатне доходити до сублімації слова в певних музичних жанрах, слово і музика завжди вказують в одному напрямку: перемогти те, що за межами реальності і сенсу, просвітлити судомами, що доходять до конвульсій, піднесення почуття радості, скорботи або життєдайної енергії, зближення нестійкого і п'яного бачення загадки життя й існування [5].

Багато що в структурі поетичних творів ріднить цей вид мистецтва з музикою. Чіткий ритм, закономірне чергування наголошених і ненаголошених складів, впорядкована розмірність віршів, їх емоційна насиченість роблять поезію рідною сестрою музичних творів. Кожен вірш має свою музичну форму - свою ритміку і мелодію. Можна очікувати, що в будові віршів проявляться деякі риси музичних творів, закономірності музичної гармонії, а отже, і золота пропорція [22].

На рівні звукової організації тексту у Махи також є цікаві прийоми, метою яких є підкреслити внутрішні глибинні суперечності психології головних героїв та людського буття взагалі. Звукова структура мови Махи є чи не найважливішим складником його стилю. Вплив на підсвідомість читача є, на перший погляд менш помітним, проте його слід є значно глибшим, ніж від інших компонентів стильової системи Махи. Саме завдяки оригінальній звуковій побудові мову Махи можна безпомилково відрізнити від мови інших

чеських митців. Бажаний ефект досягається, насамперед, гармонійними звукосполученнями, які, повторюючись у певному порядку, створюють своєрідну музичну ауру вірша [42;552]:

Vše lazumým / se pláštěm krylo
 še la y se la y.
 Až poslez šerem / v jedno splynou
 sl e e spl

Ці своєрідні повтори (в різноманітних варіаціях) існують іноді навіть у межах одного рядку

Ouplné lůny / krásná tvář
 Ou-ln lun as ář

Проте не можна окремо аналізувати звукову організацію Махового тексту без її зв'язку з іншими складниками його стилю. Саме в нерозривному зв'язку значення слова, його звукової побудови, місця у певному контексті, підборі слів, їхніх повторах та обігруваннях у певних мотивах і криється неповторність махового стилю. Часто звукові повтори є своєрідним підсиленням для повторів ключових значень. Якщо Юнгманн та його учні надавали більше уваги пошуку незвичних нових слів з метою розширення лексичних горизонтів чеської мови, то Маха досягав естетичного ефекту перебудовою семантичних відношень у межах самого слова та ускладненням звукової побудови тексту. Маха різними засобами актуалізовував нові значення, не відмовляючись принципово від лексичного пошуку, що мав на увазі Юнгманн [45;232]. Масі належить величезна заслуга в реформуванні чеської версифікації. Він вперше у чеській поезії застосував особливий стоповий ямб. Ще з давньочеської доби до чеської поезії прийшов хорей, що складався з двоскладових стоп, де на першому місці була так звана важка доля (метричний наголос), а на другому - легка доля (відсутність наголосу). Великою мірою це пояснювалося самим характером чеської мови, де наголос є постійно на першому складі. Хорей не потребував особливих пристосувань до законів чеської мови й поступово став єдино можливим у межах чеської традиції. У добу Юнгманна намагалися змінити

такий стан речей, оскільки стало очевидним, що хорей має монотонну дію. Крім того, єдиний віршовий розмір не міг задовольнити зростаючі потреби чеської поезії, яка в той час інтенсивно розвивалася й шукала нових можливостей для вираження. Маха винайшов "наростаючий" вірш, тобто вірш, де важкі долі припадали на парні склади, а непарні початкові - були позбавлені наголосу: $x\acute{x}$ / $x\acute{x}$ / $x\acute{x}$ Створити у чеській мові такий наростаючий вірш було важко, бо за своєю природою для чеської мови, щоб помістити у межах заданого ритму певні словесні фрагменти, зручно було вживати вірш складний. Попередники Махи намагалися вирішити цю проблему, ставлячи на початок рядка односкладові слова (слова без наголосу - так зв. *předrážka*) [45;233]. Маха ставив подібні слова в кінці кожного ритмічного фрагмента (піввірша), разом вирішуючи питання логічного наголосу, підсилюючи значення окремих слів. Таким чином кожний піввірш перетворювався на цілком самостійну логіко-ритмічну одиницю. [45;233] Наприклад:

Proč otec můj? - Proč svůdce tvůj?

(Чом батько мій ? - Чом звідник твій ?)

або

Sok-otec můj!-Vrah-jeho syn!

(Суперник - батько мій ! - А син - його убивця!)

Із 36 віршованих рядків, які описують майовий вечір (Був перший вечір...) таким чином побудовано 19 [45;234]. Але запас односкладових слів у чеській мові порівняно малий, тим більше, що переважна більшість з них стосувалися природи (вод, небес, озер), тобто змінювала своє первісне значення, набуваючи у певних контекстах інших незвичних значень.⁴⁰ Цим Маха переслідував кілька цілей. По-перше, актуалізацією нових значень Маха нейтралізовував негативний ефект від частих повторів. По-друге, такими частими повторами створювалося коло ключових слів, на яких особливо

⁴⁰ Йдеться про такі словосполучення як *klín soumraku* (лоно сутінків), *klín jezera* (лоно озера), *ptáků rod* (зграя птахів), *vojáku pluk* (велика група солдатів)

наголошувалося, що є домінуючою рисою поетичного стилю Махи. По-третє, реалізовувались певні семантичні ігри, що відповідало самому характеру Махи (згадаймо хоча б зашифрований, нецензурований щоденник). По-четверте, створювалося певне коло повторюваних рим, що сприяло підсиленню ключових значень.⁴¹

Протягом ХУІІІ ст. в Англії формувалося чимало складових романтичного світовідчуття - антираціоналізм, потяг до старовини, уявлення про "незвичайне", "оригінальне", "магічне", іронічна самооцінка тощо.⁴² Романтичні ідеї "народності", бунтарського індивідуалізму тощо розвинулись в інших країнах саме з англійських першоджерел. Початкові романтичні імпульси, які виникли задовго до закладення теоретичних засад романтизму братами Шлегелями, поверталися до Англії через посередництво інших літератур. За часом свого створення поетичні збірки С.Т.Кольріджа і В.Блейка випередили формулювання теоретичних засад романтизму в Німеччині. Стиль Кольріджа стає своєрідною точкою відліку, зразком для наступних поколінь романтиків. Головна поетична ідея Кольріджа (твори "Сказання про старого морехода", "Хан Кубла", "Крістабель" та ін.) про постійну присутність в житті магічного, таємничого, того що не піддається логічному осягненню. В розумінні Кольріджа все життя є хаотичним рухом, позбавленим гармонійної цілісності. Життя роздирають глибокі та непримиренні суперечності, які можна передати в повному обсязі лише за допомогою образних і емоційних контрастів. Ці контрасти закладені у світовідчутті митця. Вони є синтетичним образом життя, витвором фантазії автора, запліднених тим, що він бачив уві сні

⁴¹ Йдеться про рими типу *hlas-čas* (голос-час), *maj-haj* (май-гай), *zář-tvář* (блиск-обличчя), *stín-klín* (тінь-лоно)

⁴² Особливістю англійського романтизму є те, що йому передував довший, ніж в Німеччині, преромантичний період

чи у яві. Через музику вірша Кольрідж досягає створення в уяві кожної людини індивідуального, зорового образу буття.⁴³

Все, що передувало в англійській поезії байронічному зображенню природи, здається наївним, у порівнянні з революційними звуками ліри Байрона. У ньому проповідь Руссо перетворюється на поезію. Втеча від людей, меланхолія, прагнення до необмеженої свободи, до повного піднесення свого "я" були властиві цим обом умам, які ніколи не могли постати до гетевської гармонії, яка полягає в прагнення до універсального, цільного знання, розуміння і бачення світу як сукупності живих форм, органічно розвиваються на всіх рівнях буття, де немає, вважав мислитель, нічого "стійкого, нічого такого, що знаходиться у спокої, закінченого [8], де все, навпаки, перебуває у невинному русі. Їх пристрасному серцю найбільше відповідає збурена, дика, пустельна природа. Навіть там, де вони віддаються м'якій принаді ідилічного пейзажу, здебільшого додається гірке відчуття протилежності злему й брутальному людському світу, від якого вони втекли. Байрон так і не пережив бурхливого настрою юності; бродіння, що відбувалося в ньому не призвело до гармонійного просвітління; його любов до природи, яка є пристрасною любов'ю до всього Світу з найполум'янішим пантеїзмом, завжди була отруєна мізантропією і песимізмом, гіркою світовою скорботою, подібна до солодкого плоду, яку підточує хробак. Природа служить єдиною утішницею для Байрона, коли він відвертається від людей. Він робив це спершу з гордоців та себелюбства, а потім, коли лондонський світ відштовхнув і прокляв його, замість того щоб лежати біля його ніг, його нелюдимість перетворилася на огиду і ненависть, а бажання злитися з природою - в меланхолію. Але "хоча те серце, в якому відбивається все, уражено хворобою, воно залишається незмірно глибоким; душевне життя, яке все одушевляючи, вабить до себе, посилюється і вважає і відчуває все тільки частиною самої себе.

⁴³ Маха в своїй творчості теж послідовно дотримується цього загальноромантичного принципу

Основна риса поезії природи Байрона є збурення, стихійна пристрасність. І ця пристрасність суб'єктивності та індивідуалізму, якої світ ще не знав до нього, поєднувалася у ньому з безмежною могутністю поетичного генія [3;344-345]

Яскравим виявом романтичного світовідчуття, що формується, є творчість В.Блейка. Її найважливішою складовою є його особливий підхід до поетичних контрастів, виражених у формі особливих візій. Контрасти виступають на всіх рівнях його поезії: "Поєднання крайнощів через їх боротьбу - таким є принцип світобудови Блейка. Блейк прагне звести небо на землю, або, вірніше, поєднати їх. Вінець його віри - обожнена людина" [12;85]. Специфічне художнє мислення Блейка робило образи його фантазії (божественні видіння, які він бачив від самого дитинства) реальними до найменших деталей, відтінків барв, контурів тощо.⁴⁴ Очевидно Блейк поділяв думку Шеллінга про те, що "кожен поет покликаний перетворити в щось ціле картину світу, що йому відкрилася, і з цього матеріалу створити власну міфологію" [24;266-267]. Свої думки про діалектику світу Блейк сформулював так: "Рух виникає з протилежностей... Протилежності створюють те, що віруючі називають Добром і Злом. Добро пасивне і підкоряється думці. Зло активне і породжується дією. Добро - це рай. Зло - це пекло" [24;266]. Для Блейка творча фантазія -антипод вузького корисливого розуму прагматиків, що ніколи не зможе підвестись до найвищої краси і мрії. Оригінальне світобачення Блейка так і не було визнане за його життя. хоча за часом створення своїх перших творів ("Пісні цноти"- 1789 р., "Шлюб неба і пекла" - 1790 р., "Пісні досвіду" - 1794 р.) він випередив формулювання теоретичних засад романтизму представниками ієнського

⁴⁴ Великий вплив на Блейка справив шведський містик Е.Сведенборг (1688-1772). філософська концепція якого справила величезний вплив і на Кольріджа, Новаліса, Шеллінга тощо (История всемирной литературы: В 9 т - Т. У,- С. 264-265). Особливо продуктивною виявились для романтиків мистецька форма снів-видінь: які дозволили в повній мірі проявляти всі ресурси творчої фантазії митця.Образи із снів-видінь часто зустрічаються й щоденнику та листах Махи. Образ "сну думки" зустрічається в "Маї". На образах снів-видінь побудовані такі твори Махи як Путь Крконосська", "Безсмертна душа", "Повернення", (див. ще розд. III.I)

гуртка. У Блейка логіко-поняттєвий стиль епохи просвітництва схрещується із фрагментарним стилем мислення епохи романтизму. Своєю творчістю Блейк започаткував формування нової художньої свідомості, нових засад поетичного мислення, яке потім стане важливою складовою творчості багатьох поетів-романтиків пізніших генерацій (напр. Байрона і Шеллі). Рух поетичної думки, пошуки уяви, політ фантазії, пориви ліричного почуття часто є для Блейка важливішими і більш значущими, ніж висновки, які з них випливають.

У Махи виробилось суперечливе ставлення до ідейно-естетичної спадщини раннього (синтетичного, філософського, органічного) романтизму. Є прямі свідчення того, що Маха не сприймав поєднання ієнцями поезії та філософії. Це видно із, скажімо, щоденникового запису від 25 вересня 1835 р., де описана зустріч із Ф.Палацьким. Маха закинув йому, "що він є німецьким поетом, бо шукає філософію у віршах як найнеобхіднішу річ" [45;246]. Поєднання поезії та філософії Маха вважав "німецьким духом" ("němectví"). Це пояснюється тим, що Маха багато в чому був прихильником філософії Гегеля, який був опонентом братів Шлегелів [7;91-92]. В нотатках Махи є виписки із часописів, які були тісно пов'язані з філософською концепцією гегельянізму⁴⁵, отже щоденниковий запис Махи від 25 вересня 1835 р. слід розглядати саме в контексті його критичного ставлення до філософії раннього німецького романтизму. Але те, що Маха заперечував відверте поєднання поезії та філософії, зовсім не означає, що він відмовився від художнього надбання раннього романтизму взагалі. Поетичну систему Махи неможливо уявити без синтетичної (органічної) теорії. Вона (разом із концепцією яскравих контрастів байронізму) створила оригінальну модель гармонійних протиставлень (синтетичних антитез) в поезії Махи.

⁴⁵ Йдеться про часописи "Jahrbüher für wissenschaftliche Kritik" за 1834 р. (Берлін) та "Haliczanin" за 1830 р. (Львів), який видавався польською мовою (Čyževskýj D. K Máchovu světovému názoru // Torzo a tajemství Máchova díla. Sborník pojednání Pražského lingvistického kroužku. Red. J.Mukařovský.- 1938.-S.113).

Спільні риси в творчості Махи й Байрона пояснюються, насамперед, типологічними ознаками, властивими даному типу романтичної поезії.⁴⁶ Спільним є принцип підпорядкування композиції твору "життєвій ситуації" героя [38;123]. Побудова твору підлягає не якимось часовим чи іншим формальним зовнішнім чинникам. Все підпорядковано лише суто внутрішнім емоційно-психологічним моментам, переживанням, поворотам долі головного героя. Як у Байрона, так і у Махи відбувається взаємопроникнення живої та неживої природи. Оживаючи в єдиній гармонії, все набуває нового змісту [44;195]. Загальною романтичною рисою, властивою як для Махи, так і для Байрона, є тема давніх руїн, песимізму, "світової скорботи". Також спостерігається виразна тенденція до "затуманення" конкретного зовнішнього змісту і актуалізації змісту внутрішнього [48;399]. Цьому сприяє порушення хронології. Події твору відбуваються не одна за одною, а в тому порядку, який дозволяє якомога глибше розкрити всі психологічні та життєві суперечності героя (напр. Лари й Вілема). Мозаїчність оповіді, акцент на минулому створює ефект загадковості. В підходах до розуміння природи Маха і Байрон теж мають багато спільного. Типологічний контраст між людиною та природою присутній в творчості обох і є для них провідним мотивом. Він є головною темою "Чайльд-Гарольда", а "Гяур" починається із протиставлення щедрої, радісної природи Сходу і темних пристрастей людини. Як у Махи, так і у Байрона природа наповнена символічним змістом. Обидва вірять в духовний смисл природи, водночас розуміючи, що людина ніколи не підніметься до повного розуміння краси та гармонійності через власну недосконалість [48;400].

Неабияке враження з позиції поєднання елементів різних видів мистецтва в романтичному аспекті справляє образ Мазепи з однойменної поеми. Той

⁴⁶ Можна відзначити також і певні фрази із творів Байрона, що зустрічаються у Махи. Наприклад в повісті "Крживоклад" прощання Ката "Dobrou noc!" виразно нагадує повтор цієї ж фрази в I пісні "Чайльд-Гарольда" (Wellek R. K.H.Mácha a anglická literatura // Torzo a tajemství Máchova díla.- S.393).

епізод, де любовна пригода 50-літньої давності оживає в розповіді самого Мазепи в найдрібніших деталях, з усіма атрибутами романтичної поетики: таємничого пейзажу – бурхливого, зловісного; баладного сюжету, високої патетики:

*...Я мав гарячу кров дідів,
Що від образи хвилювалась
І враз на ворога пускалась,
Мов люта гадина-змія, -
Не диво, що на хвильку тіло
Під гнітом тих страждань зомліло...
Шалено закрутився обрій –
Та ба! Прив'язаний був добре!*

*Завмерло серце, тьма в мізку,
Щось хвильку стукнуло в виску
І стало... Небо і простір
Великим колесом кружляли,
Дерева п'яно танцювали,
Щось блиском осліпило зір...*

Для того, щоб читач повірив у щирість ліричного спогаду Мазепи, Байрон вдається до змалювання дисонансів, риторичних висловлювань, діалогів, емоційно-забарвленої лексики, містких несподіваних метафор, сповнених контрастів, порівнянь і запитань. [13]

Байрон називав свої “східні” твори (“Гяур”, “Паризина”, “Корсар” та ін.) “щось нахшталт поеми в діалогах (білим віршем) або драми”. Дія у “східних” і “південних” поемах відбувається в екзотичному просторі, в умовному часі. Відсутність конкретики тут є принциповою, адже для митців було важливо увиразнити “світову скорботу” головних персонажів, їх протиставлення світові. Значне місце в поемах Дж. Г. Байрона та О.С. Пушкіна відведено

картинам природи, розкішним, динамічним і символічним. Майже в усіх байронічних поемах герої пристрасно кохають, глибоко страждають, гинуть або вмирають від душевного болю. Поняття “байронічний герой” зберігає своє семантичне ядро, але водночас і модифіковано в “південних” поемах О. Пушкіна. Якщо Дж. Г. Байрон увиразнював відчуження персонажів, їхні великі внутрішні муки, здатність приносити страждання іншим, то “байронічні” герої О. Пушкіна є органічною часткою світу і природи. У цьому злитті їхня велика сила, й вони вже не мають нищівної сили, хоча так само приречені на загибель [26;18-19].

Щоб глибше зрозуміти текст крізь призму автора, епохи, культури, маємо здійснити його декодування, тлумачення глибинних сенсів, «зчитуваних» з текстової тканини (векторність: від частин до цілого). І це зрозуміло й виправдано з огляду на синхронний стан інтелектуальної думки, розширення інформаційних меж пізнання світу, загального характеру сучасної гуманітаристики, що тяжіє до інтегративності наукових парадигм у вивченні тих чи тих об'єктів.

Особливої ваги ця інтегративність набула в дослідженнях мови художнього тексту, який розглядається з філософських, естетичних, літературознавчих, лінгвістичних, психологічних, культурологічних, комунікативних позицій. Розуміючи літературний твір як фрагмент художньо-естетичної комунікації автора й читача, вагомий акцент ставимо на останньому: саме реципієнту доводиться спілкуватися з текстом, розуміючи або не розуміючи автора, маючи з ним спільний когнітивний (інтелектуальний, культурний, духовний) простір або перебуваючи в різних координатах. За умов першого, читачеві без особливих зусиль удається декодувати мову тексту й задум автора, використовуючи однакові рецептивні (раціональні й конкретно-чуттєві) рівні в сприйманні сюжетних чи контекстних ситуацій, словесних образів.

Розбіжність у когнітивних сферах автора й читача зумовлює здебільшого раціональну рецепцію, що послаблює конкретно-чуттєве сприймання тексту

або загалом не викликає в читача апперцептивних рефлексій. Слово, навіть найталановитіше, не відтворить достеменно багатьох речей невербальної природи, того, що ми можемо почути (музика) й побачити (живопис, архітектура, природна стихія, танець).

Письменник, який об'єктивує мовою звучання музики або зміст картини в тексті, спирається на власну рецепцію цих явищ, сприйняття ж читачем такого фрагменту – інше: він «слухає» цю музику чи «споглядає» картину або маючи власний конкретно-чуттєвий досвід, або сприймаючи це раціонально, як вербальну інформацію. Принагідно згадаймо думку Бенедетто Кроче: «Слово у свідомості того, хто пише чи говорить, не одне й те саме слово, що у свідомості того, хто слухає чи читає. За кожним таким словом може бути різна інформація» [1;719].

Поняття *інтермедіальності* розглядають і як специфічний спосіб організації тексту і як специфічну методологію аналізу окремого художнього твору й загалом мови художньої культури [30]. Такий підхід передбачає виокремлення й самотійність інтермедіальності як окремого мегаресурсу тексту, задіяного в діалозі *автор – читач* та спрямованого на більш глибоке прочитання тексту й максимальне розуміння авторської інтенційності [16; 21-22].

Питання авторського наміру або інтенції перебуває для дослідника-лінгвіста в межах не стільки реальної, скільки гіпотетичної сфери, адже феномен творчої лабораторії митця не підлягає однозначному потрактуванню, це – простір метафізики творчості. Мовний код забезпечує об'єктивацію тих світоглядно-естетичних настанов, які митець транслює в тексті; читач, спираючись на лексико-граматичний ресурс мови, розкодовуючи сенси, закладені в її семантичних потужностях, творить власний світ розуміння й прочитання художньо-естетичної інформації.

Включаючи в мовний простір тексту зразки інших медіасистем (прецедентні літературні, «музикальні», «живописні», «архітектурні» фрагменти), автор створює особливий інформаційно-комунікативний простір, у

якому другим комунікантом є читач, інтелектуальний, фоновий та емпіричний потенціал якого уможливорює або не уможливорює досягнення заданого митцем прагматичного ефекту – викликати в адресата певні рефлексії, відчуття, асоціації, вплинути на його свідомість. За такими інтермедіальними фрагментами постає персональний світ письменника, з його уподобаннями, смаками, оцінками, реакціями, і, звичайно ж, художній намір автора, зумовлений різними чинниками, серед яких на особливу дослідницьку увагу заслуговує естетична програма митця [21].

Глибина власних особистих переживань і думок - ось що передають живописці через свій художній образ, зроблений за допомогою кольору, композиції і акцентів. У різних європейських країнах існували свої особливості у трактуванні романтичного образу. Все це пов'язано з філософською течією, а також суспільно-політичною обстановкою, на яке єдиним живим відгуком було мистецтво. Не був винятком і живопис.

У світогляді Махи живопис відіграв знакову роль живопис, бо крім поетичного обдарування, у нього ще був неабиякий хист до малярства.

Великою темою є інтермедіальність в його творчості; наприклад, Маха та образотворче мистецтво. Перші кольорові гравюри замків, які видаються наприкінці вісімнадцятого століття стараннями празького професора естетики Мейснера, за типом аналогічні малюнкам Махи. І вже від початку XIX століття, в Чехії можна відзначити хвилю романтичного живопису; були навіть фахівці у царині готичних залів, драматично забарвленого неба, бурі чи поверхні озера, в оточенні гір. Низка картин, що дійшли до нас із 1800-1836 рр. разюче збігається з не менш конкретними описами пейзажу, відображеного в текстах Махи. Відтак Маха, перш ніж побачити романтику в пейзажі, мав сформулювати цю ідею в свідомості, щоб потім відобразити в картинах [37].

Він відшукував, насамперед, романтичні місця, пов'язані з історією та красою природи. Він із задоволенням блукав серед руїн чеських замків і часто

їх малював, Збереглося 115 малюнків та акварелей "побачених замків"⁴⁷. У 1834 році він здійснив своє найдовше пішу подорож через Австрію і Альпи в Італію, про який він написав «Щоденник по дорозі в Італію».

Іншими словами, «часова послідовність – царина поетова, просторова – царина малярева». Це важливе положення підкреслило принципову відмінність структур двох мистецтв – поезії і живопису [15].

Стихія природи і розмах людських характерів. Вершення доль людських. Тут написані його оповідання «Вечір на Бездезі», «Роздори світів» і поема «Май». Правда, стихії води тут не було. Чого не вистачало граду, так це природного водоймища. І такий виник: Карел IV особисто наглядав за роботами Олдржиха Тісти з Лібштейна, який 1366 року заснував біля містечка Докси Великий ставок, пізніше перейменований в Махове озеро.

У своїй поемі Маха розповідає історію молодого Вілема, який в дитинстві був вигнаний суворим батьком з дому. Вілем стає благородним розбійником «суворим володарем лісів»; мстивши за обман своєї коханої Ярміли він не знав, що вбиває свого власного батька. Ярміла втопилася в озері, а Вілема за вбивство засудили до страти. У в'язниці, Вілем запитує Бога, хто винен у тому що трапилося? А жорстока кара головного героя проходить на тлі опису автором буяння природи. Наприкінці поеми сам автор Карел Гинек Маха вигукує: «Ярміла! Вілем! Гінек! », виявивши в собі ту ж пристрасть, в якій живе його герой [17].

Руїни замків були для поета свідченням руйнує сили часу, але смерть не владна над вічним оновленням в природі. Час і земля Чехії - дві головні стихії поезії Махи [10].

Масі часто закидали непатріотизм та схиляння перед іноземними зразками, зокрема перед Байроном. Для тодішньої чеської еліти ім'я Байрона стало символом космополітизму, відмови від своєї Вітчизни (без огляду на обставини), імпульсивності та демонізму. Тил та Хмеленський прямо закидали

⁴⁷ Hradý spatřené

Масі надмірну світоглядну та стильову близькість до Байрона [41;25]. Проте Маха ніколи не був космополітом. Він був щирим патріотом своєї землі, ніде й ніколи не говорив про неї глузливо чи зневажливо. Маха просто відчував глибоку відразу до солоденьких, псевдопатріотичних пісень, які він спародіював у заспіві до "Мая", але цензор Ціммерман не побачив у цьому жодної пародії й пропустив поему, хоча існують свідчення, що він дав дозвіл на публікування під впливом одного з приятелів Махи, який увів цензора в оману, щодо справжнього змісту поеми.⁴⁸ Патріотизм Махи виражався не в гучних патетичних закликах чи "схлипуваннях" над нещасною історичною долею рідної Вітчизни. Збереглися свідчення про патріотичні походи чеської молоді до старовинного замку Карлштейн, ініціатором якого був саме Маха, за що отримав декілька діб карцеру [45;45]. Його патріотизм - це численні малюнки чеських замків (Бездез, Гоуска, Гіршберк, Кокоржін тощо) [40]. Він розлитий у всьому поетичному стилі; описах природи, краєвидів, їхніх зв'язках із космосом та мікросвітом людини. Байдужа до своєї землі людина навряд би змогла досягнути уся її красу. Про свій народ Маха писав: "...іноземці наш народ або надмірно звеличують, або надмірно виставляють тупим. Одні бачать у чехах лише героїв, інші лише рабів" [46;166]. У сцені страти Вілема знаходимо такі рядки:

Скотилась голова, що знала лиш неспокій.

На землю впало тіло обважніле.

На землю красну. Батьківщину милу,

Його колиску, мати і могилу,

єдиний край, куток найкращий світу,

безмежну землю, величчю покриту... (перекл. мій. - І.М.)

Тож закиди Тила можна пояснити лише небажанням ламати стереотип патріотичної літератури і традиційного мислення. Стиль Махи був на той час

⁴⁸ Kaška J Bývalá cenzura// K.H.Mácha, ve vzpomínkách současníků.- S. 130-133

занадто незвичним, а тому багато у чому відштовхував митців із традиційним світоглядом.

За всіх відмінностей у творчих підходах потрібно відзначити, що творчість як Махи, так і Байрона в аспекті сінестезії мистецтв не вибиваються із загальноромантичного контексту. Атрибути такого поєднання присутні у обох з тією лише відмінністю, що Маха перебував на периферії романтичного процесу в силу об'єктивних обставин – романтизм у чеській літературі не сягнув своїх вершин, а відтак Маха не був сприйнятий читацькою аудиторією повною мірою.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антология мудрости. – М. : «Вече», 2007. – 880 с.
2. Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
3. Бизэ А. Историческое развитие чувства природы. СПб, 1891
4. Борисова Ирина Евгеньевна. Интермедиаальный аспект взаимодействия музыки и литературы в русском романтизме : диссертация ...// <http://www.dissercat.com/content/intermedialnyi-aspekt-vzaimodeistviya-muzyki-i-literatury-v-russkom-romantizme>
5. Борисова Ирина Евгеньевна. Интермедиаальный аспект взаимодействия музыки и литературы в русском романтизме : диссертация ...// <http://www.dissercat.com/content/intermedialnyi-aspekt-vzaimodeistviya-muzyki-i-literatury-v-russkom-romantizme>
6. Віра Просалова. Інтермедіальність як явище мистецтва і метод аналізу // Філологічні семінари. Парадигма сучасного літературознавства: світовий контекст випуск 16.- К. 2013. // irbis-nbuv.gov.ua/.../cgiirbis_64.exe?
7. Габитова Р.М. Философия немецкого романтизма. Отв. ред. З.А. Каменский.-М.: Наука, 1978.- С. 32
8. Гуревич П.С. Философия человека // <http://psylib.org.ua/books/gurep01/txt14.htm>

9. Е.С. Рубинская. Музыкальность литературы в системе интермедиаальных явлений // http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=VKhIFL_2013_1080_69_7
10. Замки Чехии. Фотовыставка Мартина Вагнера по поэме Карела Гинек Махи «Май» // <http://www.museum.ru/N51111>
11. Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури / Ніла Зборовська. – Київ: Академвидав, 2006. – 504 с. – С. 11
12. История всемирной литературы: В 9 т./ АН СССР. Ин-т мировой литературы им. А.М.Горького.- М.: Наука, 1989.-Т VI.
13. Іваненко П. Особливості образу ліричного героя у творчості Байрона // <https://goo.gl/ZYUAEw>Інтермедіальність – література серед інших мистецтв // <http://uastudent.com/intermedialnist-literatura-sered-inshyh-mystectv/>
14. Лекція друга. Інтермедіальність – один із напрямів сучасної літературної компаративістики. Основні етапи розвитку інтермедіальних студій // <http://uastudent.com/intermedialnist-literatura-sered-inshyh-mystectv/>
15. Кайда Л. Г. Інтермедіальное пространство композиции / Л. Г. Кайда. – Москва : ФЛИНТА : Наука, 2013. – 174 с. – С.21-22
16. Карел Гинек Маха // <http://www.radio.cz/ru/static/god-karela-gineka-machi>
17. Корнилова, Елена Николаевна. Мифологическое сознание и мифопоэтика западноевропейского романтизма.- М.: Наследие. 2001, - 447 с. – С. 75
18. Кузнецова Р.Р. Чешский романтизм и творчество Махи // Романтизм в славянських літературах.- М.; Наука, 1973.-С.254
19. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Юрий Михайлович Лотман // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб: "Искусство–СПБ", 1998. – С. 293–294.
20. Маленко О.О. Інтермедіальність як естетизація художнього дискурсу: митець – мистецтво – читач //

<http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/123456789/6961/1/Malenko.pdf>

21. Музыка стихов // http://www.goldenmuseum.com/0804Poetry_rus.html
22. Наєнко М. Небеса забирають найкращих: пам'яті Ніли Зборовської / Михайло Наєнко // Літературна Україна. – 2011. – 34 (8 вересня).
23. Наливайко Д.С., Шахова К.О. Зарубіжна література XIX сторіччя. Доба романтизму: Підручник.- К: Заповіт, 1997.- С.- 33
24. Неупокоева И.Г. Общие черты европейского романтизма и своеобразие его национальных путей // Европейский романтизм. Сборник статей под ред. И. Неупокоевой и Й.Шетера.- М.: Наука, 1973 - С.36
25. Ніколенко Ольга. Байрон – Пушкін – Шевченко (типологія і трансформації байронічної поеми). - Вісник львівського університету. серія іноземні мови. 2012. вип. 20. ч. 2. с. 9–19 – С. 18-19
26. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / Соломія Павличко // Теорія літератури [передм. М. Зубрицької; упоряд. : В. Агеєва, Б. Кравченко]. – [2-е вид.]. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002.
27. Романтизм в музыке // <http://musike.ru/index.php?id=48>
28. Смирнов И.П. Бытие и творчество.- СПб, 1996 – С.85.
29. Тишунина Н. В. Методика интермедіального аналізу в світлі междисциплінарних досліджень // http://www.portalus.ru/modules//philosophy/rus_readme.php?subaction
30. Томэ Х. Современный психоанализ: В 2 т. / Х. Томэ, Х. Кэхеле [общ. ред. А. В. Казанской; пер. с англ. Е. Щербаковой, И. Кадырова]. – Москва: Прогресс-Литера-Яхтсмен, 1996. – Т. 1. – 576 с.
31. Фільц О. Груповий аналіз як метод / Олександр Фільц // Груповий психоаналіз : навч. посібник / [ред. колег. : О. Фільц та ін. ; пер. з нім. : Ю. Ковалів, О. Фільц]. – Львів : ВНТЛ-Класика, 2004.
32. Фрейд З. Влечения и их судьба / Зигмунд Фрейд // Основные психологические теории в психоанализе. Очерк истории психоанализа. – СПб : Алетейя, 1998. – С. 5
33. Хорват К. Романтические воззрения на природу //

<http://www.ecoethics.ru/old/m3.05/x23.html>

34. Цвейг С. Фридрих Ницше. Зигмунд Фрейд : эссе / Стефан Цвейг ; [пер. с нем. С. Бернштейн]. – СПб. : Азбука-классика, 2001.
35. Эпоха Романтизма: Творчество // <https://medium.com/eggheado-art/-79f17fe5569a>
36. Balaščík Miroslav . Jsem rád, že Mácha zůstane v rukou čtenářů, i když je jich méně // <http://casopis.hostbrno.cz/archiv/2010/6-2010/jsem-rad-ze-macha-zustane-v-rukou-ctenaru-i-kdyz-je-jich-mene>
37. Čyževskýj D. K Máchovu světovému názoru // Torzo a tajemství Máchova díla. Sborník pojednání Pražského lingvistického kroužku. Red. J.Mukařovský.- 1938.- S.113).
38. Kaška J Bývalá cenzura// Janský, Karel ed.: Karel Hynek Mácha ve vzpomínkách současníků, Praha Melantrich 1959, - S. 130-133
39. Mraz B. Karel Hynek Mácha: hrady spatřené. Predml. V. Štěpánka - Praha: Panorama, 1988.
40. Malá knížka o Maji. Usp.a záv. poznámku napsal M.Pohorský. - Praha: Albatros. 1986. - S. 25
41. Mukařovský J. Genetika smyslů v Máchově poezii – Praha, 1938
42. Panáček J., Wagner J. Karel Hynek Mácha v kraji svého Maje. Lektoroval dr A. Stich.-Zlín: Severočeské nakl., 1990.
43. Procházka M. Máchova poezie a problém Byronova vlivu // Prostor Máchova díla. Soubor Máchovských prací Red. P Vašák- Praha: Českosl spisov. 1986.
44. Štěpánek V Karel Hynek Mácha - Praha: Melantrich, 1984 - C. 232
45. Vlček J. Z dějin české literatury.- Praha: Statní nakl.krásné literatury, hudby a umění, 1960.- S. 166
46. Wagner J. K H.Mácha v dějišti svých Cikánů - Praha: Česká Lípa, 1996
47. Wellek R. K.H.Mácha a anglická literatura // Torzo a tajemství Máchova díla. Sborník pojednání Pražského lingvistického kroužku. Red. J.Mukařovský.- 1938.- S.393)

IV. ЛІТЕРАТУРА І КІНО



ЕКРАНІЗАЦІЯ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ: СПЕЦИФІКА ІНТЕРМЕДІАЛЬНОГО ПЕРЕКОДУВАННЯ

Стаття визначає спосіб взаємодії двох видів мистецтва: літератури та кіно. Розглядаючи екранізацію як феномен, який демонструє комерційний успіх протягом XX-XXI століть, автор зазначає і підвищення уваги до втіленого на екрані твору художньої літератури. У основі аналізу творів – теорія інтермедіального перекодування, що дозволяє зіставляти продукти різних мовно-семіотичних систем.

Ключові слова: екранізація, інтермедіальність, кінематограф, кіноадаптація, кіноверсія, кіносценарій, поезія, проза, фільм

The article defines the way of interaction between two types of art: literature and cinema. Considering the adaptation as a phenomenon which demonstrates commercial success during XX-XXI centuries, the author points out and the attention to the fiction literature embodied on the screen. At the core of the analysis of works – the theory of intermediate re-coding, permits to compare the products of different language-semiotic systems.

Key words: adaptation, intermediality, cinema, cinema adaptation, film version, film script, poetry, prose, film

Інтерес до екранізації як феномена інтермедіальності виникає лише в другій половині XX ст. зі зміною загальної наукової парадигми компаративістики. Доленосною у цьому сенсі стала доповідь на Другому конгресі Міжнародної асоціації літературної компаративістики 1958 р. видатного американського літературознавця-компаративіста Р. Веллека [79], яка сприяла радикальному оновленню предмета та методології дисципліни. Згодом «ревізія» компаративістики набуває такої інтенсивності, що вже в 1961 р. у роботі відомого американського дослідника Г. Ремака з'являється нове (а тепер уже класичне) визначення компаративістики, в якому завданням дисципліни проголошується не лише «порівняння однієї літератури з іншою або іншими», а й «порівняння літератури з іншими сферами гуманітарного знання», «такими як мистецтво (живопис, скульптура, архітектура, музика),

філософія, історія, суспільні науки (політика, економіка, соціологія), природничі науки, релігія тощо» [66, с. 3]. Це означало радикальне розширення пізнавального поля компаративістики, та призвело до переформатування завдань та функцій дисципліни. Компаративістика, за висловом Д. Наливайка, перетворюється на «свого роду метанауку», що займається осмисленням «матеріалу, попередньо означеного й описаного істориками й теоретиками літератури, культурфілософами й культурісториками, антропологами, соціологами, психологами тощо» [26, с. 13]. Таке узагальнююче бачення завдань компаративістики поступово призводить і до зміни пріоритетів всередині самої дисципліни: поруч із традиційним міжлітературним порівнянням на перший план висувається проблема відносин літератури та інших видів художньої діяльності, тобто інтермедіальність. Розвиваючись дуже активно останні п'ятдесят років, ця галузь компаративістики має широке поле наукових інтересів: інтерсеміотична, жанрова, стилістична взаємодія, проблема «подвійних талантів», синтез мистецтв тощо. На цю тему компаративістами світу було написано десятки монографій, сотні статей, проведено численні репрезентативні наукові заходи. Водночас така активна діяльність аж ніяк не означає вичерпаності теми. Навпаки, проблема взаємодії мистецтв усе ще залишається в стані розробки – теоретичної, методологічної та власне практичної. Пояснюється це, насамперед, масштабністю самої теми. Йдеться про порівняння літератури з цілою низкою відмінних мовно-семіотичних систем (література і живопис, література і музика, література і скульптура, література і кінематограф, література і танець тощо), що у кожному конкретному випадку вимагає не лише спеціальних знань, а й вироблення відповідної теоретико-методологічної стратегії порівняння. Отже, дослідницький пошук у цій галузі не лише не втрачає своєї актуальності, а, навпаки, набуває особливої наукової ваги.

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.

Природна «візуальність» людини⁴⁹, ще й посилена візуальною спрямованістю сучасних засобів передачі інформації, робить кінематограф одним із центральних художніх медіа сьогодення. Крім того, увагу привертає й позірна простота порівнянь такого роду. Адже поруч із літературою, кінематограф є найдемократичнішим видом мистецтва – людина може не розуміти живопис, не любити музику, не усвідомлювати комунікативну природу танцю, але словом володіє кожен, так само як кожен у змозі інтерпретувати візуальні образи. Химерність такого бачення очевидна. Ю. Лотман писав: «Для того, щоб зрозуміти послання, треба знати його мову. ... Мові треба вчитися. Але, можуть сказати, навіщо потрібно якесь навчання, коли кіно й так зрозуміле? Усі, хто вивчав декілька іноземних мов або займається методикою мовного навчання, знають, що оволодіння зовсім невідомою, повністю «чужою» мовою, у певному розумінні, викликає менші труднощі, ніж вивчення мови спорідненої. У першому випадку текст незрозумілий – ясно, що і лексика, і граматики підлягають вивченню. У другому створюється мнима зрозумілість – і багато слів знайомі або схожі на знайомі, і граматичні форми щось нагадують. Але саме ця подібність, що вселяє думку про те, що й вивчати нема що, буває джерелом оман. У російській і чеській мовах є слово «черствий/čerstvy» – чеською воно означає «свіжий». ... Кінематограф схожий на видимий нами мир. Збільшення цієї подібності – один із постійних факторів еволюції кіно як мистецтва. Але ця подібність має підступність слів чужої мови, однозвучних рідним: інше прикидається тим же самим. Створюється видимість розуміння там, де справжнього розуміння немає» [20, с. 290]. Однак помилкове враження апріорної підготовленості та аналітичної «озброєності» для інтермедіальних порівнянь обумовлює появу значної кількості робіт на тему «література і кіно», наукова значущість яких видається сумнівною. Водночас така ситуація підкреслює брак науково вивіrenих праць з цієї теми.

⁴⁹ Як стверджують спеціалісти, людина отримує найбільше кількість інформації (близько 90%) через органи зору [17].

Робота над темою «література і кінематограф» ведеться по двох векторах, що властиво для всіх різновидів теми взаємодії мистецтв: література в кіно та кіно в літературі. Стосовно другого означеного вектору, то він традиційно більш літературознавчий, адже відбувається в площині мотивно-тематичного зіставлення, інтертекстуального аналізу або дослідження інтермедіальності як художнього засобу в літературних текстах. Порівняння такого напрямку часто відбуваються в межах історико- чи теоретико-літературних розвідок. Вектор «література в кіно» стосується насамперед явища екранізації літературних творів⁵⁰, дослідженню якого відводиться особливе місце в сучасній компаративістиці. Саме ця проблема і постає в центрі нашої уваги.

«Екранізація літературного твору – відтворення засобами кіно і телебачення творів літератури» [19, с. 221]. І хоча поняття екранізації описує стосунки літератури із таким новим видом мистецтва, як кінематограф (і його наступник – телебачення), сам процес інтермедіального перекодування, або адаптації одного виду мистецтва іншим, не був породженням ХХ ст. Як писав французький теоретик кіно А. Базен, «переклад (адаптація), що тією чи іншою мірою розглядається сучасною критикою як украй ганебний прийом, незмінно існував в історії мистецтва. А. Мальро показав, чим був зобов'язаний живопис Ренесансу готичній скульптурі» [3, с. 124]. Тут можна згадати також і стосунки барокової метафізичної поезії із живописом [32], і романтичний культ синтезу мистецтв, і запозичення опери ХІХ ст. із театрального репертуару, і модерністську інтермедіальність тощо. Однак, незважаючи на таку ситуацію, ставлення до екранізації як способу перекодування літератури в кіно залишається, як це вже прозвучало в наведеному вислові А. Базена, у кращому випадку зверхнім. Пояснюється це декількома причинами.

⁵⁰ Але розглядаючи вплив літератури на кіно, можна говорити не лише про екранізацію. Так, А. Базен зазначав: «ми не знаємо, виявилися б такі романи, як «Манхеттен» чи «Умови людського існування», зовсім іншими, якби не було кінематографа; але ми переконані, що «Сила та слава» (реж. В. Говард, 1933) та «Громадянин Кейн» ніколи не були б створені без Джеймса Джойса та Дос Пассоса» [3, с. 132,]. Інакше кажучи, можна досліджувати в цілому вплив літератури на кіно із сюжетно-тематичної, структурно-наративної чи стилістичної точок зору. Але то вже видається завданням кінознавців.

По-перше, кінематограф починає активно «експлуатувати» літературу ще на зорі своєї історії. А отже, зіткнення величного мистецтва із багатовіковою історією художньої довершеності та мистецтва, що тільки недавно вийшло із балаганної забавки і ще навіть не набуло свого власного мистецького голосу, ясна річ, викликало неприємне та болісне враження. Саме цим обумовлені невтішні зауваги з приводу екранізації багатьох авторів початку XX ст. Однак кінематограф виявився дуже старанним «учнем», швидко розвинувши свою унікальну художню мову. Тому зараз бачення кіно як виду мистецтва, нижчого за літературу, видається просто недоречним.

По-друге, появу екранізацій часто пов'язують із комерційністю кінематографа. І правда, ще Б. Балаш зазначав, що «фільм як продукт промисловості є дуже коштовним і складним колективним витвором» [4, с. 36]. Така дорожняча кіновиробництва змушує кінематографістів, як ніяких творців інших мистецтв, рахуватися із смаками публіки. Звідси і особливий інтерес до адаптації літературних творів, чия «перевіреність» гарантує небезпечність величезним грошовим інвестиціям. Проте, як слушно зауважує Л. Хатчеон [56, с. 5], економічна привабливість – це не єдина мотивація для створення екранізацій. Існує безліч психологічних та естетичних причин для адаптації літературного твору: переказати відомий сюжет мовою іншого мистецтва, по-новому виявити ідейний та емоційний потенціал літературного твору, вступити у художній діалог тощо.

По-третє, із попереднім комерційним аспектом тісно пов'язана ідея кінематографа як масового виду мистецтва, відмінного від елітарної літератури. Якщо масовим вважати мистецтво, «яке подобається значній кількості людей» [35, с. 21], то кінематограф, очевидно, підпадає під таке визначення. Однак, як правило, у критичному сприйнятті за кількісним показником обов'язково слідує якісний, що і обумовлює зневажливе ставлення до масової культури. Проте один із відомих теоретиків масової культури Дж. Сторі спростовує таке бачення. Дослідник наводить приклад із безкоштовним концертом Л. Паваротті, який співак дав у 1991 році в лондонському Гайд-парку. На видовище зібралося

більше 100 тисяч людей. Але чи якість мистецтва Паваротті від цього знизилася? Крім того, як зауважує Ю. Лотман стосовно якості мистецтв, «міркування про художню непридатність, неповноцінність або навіть ‘порочність’ будь-яких художніх мов ... містять в собі логічну помилку – результат змішування понять. ... Що оцінюється: мова чи повідомлення? Відповідно будуть задіяні різні критерії оцінювання» [21, с. 28]. А це означає, що окремі низькоякісні екранізації не можуть у цілому визначати ставлення до екранізації як інтермедіальної взаємодії.

По-четверте, критична думка стосовно екранізації великою мірою генерується теоретичною «підступністю» цього феномена. Сучасна британська дослідниця К. Елліотт так пояснює цю ситуацію: «Більше століття екранізація була ‘поганим хлопцем’ міжмистецького дослідження та позначалася як немистецьке мистецтво не лише тому, що вона затьмарювала класифікації мистецтв, забруднюючи їх незайману чистоту в першій половині ХХ ст. та перешкоджаючи їх незалежності у другій половині, але тому, що вона провокує дві центральні єресі проти мейнстримних естетичних та семіотичних теорій ХХ ст. Перша припускає, що, зрештою, слова та візуальні образи можуть взаємоперекладатися. ... Друга – що форма може відокремлюватися від змісту» [52, с. 133]. Обидва заявлені питання насправді потребують належного теоретичного осмислення, а отже, актуалізують необхідність подальшого наукового вивчення феномена екранізації.

І нарешті, по-п’яте, в науці, особливо вітчизняній, і досі залишається непроясненим питання, в межах якої дисципліни має вивчатися екранізація? На перший погляд видається очевидним, що екранізації як кінофільми – це підвідомча галузь кінознавства. Але кінознавці аналізують екранізації насамперед як кінопродукцію, тобто великою мірою без застосування методик літературознавчого аналізу, що не є їх першочерговим завданням. А звідси виходить, що сам процес трансформації літературної першооснови в кінознавчих дослідженнях здебільшого залишається без належної уваги. Тоді як

наявність такого процесу мала б неабияк хвилювати літературознавців з огляду на значущість феномена екранізації в контексті сучасної культури.

Насамперед така значущість обумовлюється неабиякою численністю екранізацій та популярністю їх серед глядацької аудиторії. І в цьому сенсі важливо зауважити, що кіноадаптації приваблюють не лише тих, хто не читав першоджерело, а й тих, хто був знайомий із літературним твором. І якщо інтерес перших можна було б пояснити лише бажанням ознайомитися зі змістом нечитаного тексту, то інтерес других має більш тонке естетико-психологічне підґрунтя, пов'язане із специфікою кінематографа як виду мистецтва. Екранізація в сучасному культурному просторі стає невід'ємним супутником самого літературного твору, виконуючи різні соціально-психологічні функції: або заміщує літературне першоджерело, або існує паралельно з ним, або спонукає до (пере)прочитання. Усе це означає одне – так чи інакше екранізації впливають на сприйняття екранізованих творів. Фільми стають потужним паратекстом літературних творів, із значущістю якого треба рахуватися, хоча б із огляду на теоретичні досягнення герменевтики та рецептивної естетики. Тому не дивно, що ще в 1968 р. літературознавець У. Гуральник наголошував, що предмет теорії екранізації «підвідомчий» і кінознавству, і літературознавству, адже кінематограф став новим серйозним «читачем» та інтерпретатором літератури [9]. А кінознавець А. Базен, рефлексуючи з приводу театралізації та екранізації роману, у своїх узагальненнях пішов ще далі: «(Літературний) критик у 2050 році буде розглядати не роман, з якого було “зроблено” п'єсу та фільм, а скоріше єдину роботу, виражену через три мистецькі форми, мистецьку піраміду з трьома боками, рівними в очах критика. Сама ж “робота” буде тоді лише ідеальною точкою на вершині цієї фігури, яка сама по собі є ідеальною конструкцією» [41, с. 26].

Отже, літературознавці не лише повинні враховувати естетичне силове поле екранізацій по відношенню до літературних творів, а й виробляти відповідну методику аналізу такого типу міжмистецької взаємодії. З усіх

галузей літературознавчої науки найбільш підготовленою до такого типу аналізу виявляється компаративістика. Являючи собою, за термінологією Ю. Лотмана, пізнання другого ступеня, інтермедіальне компаративне дослідження феномена екранізації дає можливість виявити загальні естетико-семіотичні особливості літератури та кіно, розкриває специфіку смислотворення та когнітивні і сугестивні можливості кожного з мистецтв.

Предметом дослідження феномена екранізації можуть поставати різні явища. Так, можна зіставляти твори одного автора та їх кіноверсії чи різні екранізації одного літературного твору. Можна говорити про манеру екранізації окремих режисерів чи специфіку екранного втілення літературних родів і жанрів. Можна розглядати екранізації національних літератур чи адаптації творів певних історико-культурних періодів. Окремим напрямом подібного роду дослідження, що, до речі, вже набув певної популярності в Україні, може бути аналіз кіносценаріїв. Однак тут варто зауважити, що цей різновид компаративного зіставлення принципово відрізняється від порівняння літературних творів та кінофільмів як завершених текстів. Як визначає Ю. Лотман, «сценарій нечасто являє собою самостійний твір мистецтва – це етап і елемент створення фільму» [22, с. 606]. Це твердження видається абсолютно справедливим, адже між написаним сценарієм і кінцевим кіновиробом пролягає величезна творча дистанція, що включає в себе такі етапи, як зйомка фільму (робота акторів, режисера, оператора, художника), монтування фільму, озвучування та музичне оформлення фільму, вироблення чистової версії фільму. За всі ці етапи відповідають різні спеціалісти, на всіх стадіях творення може відбутися докорінна зміна художньої концепції і остаточна версія фільму може істотно відрізнятись від сценарного нарису. Крім того, потребує уточнення саме поняття «сценарію» для кінофільму, адже тут може йтися про такі різновиди, як сценарій літературний, режисерський, операторський, зображальний. Тому сценарії варто розглядати або в межах текстологічного дослідження (від сценарію до фільму) або як міжжанрову трансформацію (від літературного твору до сценарію). У першому випадку

дослідження буде мати скоріше кінознавчий характер, у другому – власне літературознавчий.

Теоретичне осмислення феномена екранізації розпочалася значно пізніше, ніж виникла теорія кіно. Якщо ґрунтовні роботи, присвячені «азбуці» кіномистецтва, з'являються вже в першій половині ХХ ст. паралельно із становленням кіно як виду мистецтва (це роботи Ж. Дюлака, Л. Деллюка, Ж. Епштейна, С. Ейзенштейна, Л. Кулешова, Д. Вертова, Р. Арнхайма, Б. Балаша, З. Кракауера, В. Шкловського, Ю. Тинянова, Х. Масенберга), то екранізація у цей період осмислюється лише побіжно. Подібна взаємодія мистецтв привертає увагу дослідників або в контексті загального вивчення мистецтва кіно (як праці В. Шкловського «Література і кінематограф» (1923) чи Б. Ейхенбаума «Література і кіно» (1926)), або в результаті емоційної реакції на продукцію такої взаємодії, як у відомому есе В. Вульф «Кіно» (*The Cinema*, 1926). Тема екранізації актуалізується лише в другій половині ХХ ст. і великою мірою завдяки зусиллям компаративістів.

«Батьком» компаративного дослідження екранізації часто називають американського вченого Дж. Блюстоуна, чия робота «Роман у фільм: перетворення художньої літератури на кіно» (1957) стала засадничою для цілого періоду компаративних досліджень екранізації [42]. «Целулоїдний Лаокоон» – так назвала цю книжку сучасна британська дослідниця К. Елліотт, натякаючи на ідейних натхненників Дж. Блюстоуна, – Г. Лессінга та І. Беббітта [52, с. 11]. І дійсно, імітуючи підзаголовок Лессінгового опусу, перший розділ своєї монографії американський компаративіст назвав «Межі роману і межі фільму» і таким чином визначив головне спрямування своєї праці – відверто критичне ставлення до змішування мистецтв кіно та літератури. «Результати перетворення лінгвістичних образів у візуальні мають катастрофічні наслідки для обох видів образності» [42, с. 23], «роман – це норма, від якої фільм відхиляється на свій власний ризик» [42, с. 5], «кінематографічні й літературні форми пручаються конвертації» [42, с. 218] – подібні твердження Блюстоуна не лише свідчать про невіру дослідника в мистецький успіх будь-якої екранізації,

а, що надзвичайно важливо, закладають тенденцію самого підходу до її осмислення. Цей підхід отримав назву «fidelity criticism» (дослідження точності, відповідності кінофільму його літературному першоджерелу) і домінував у теорії екранізації протягом 1960–1980 рр.⁵¹ [43; 45; 54; 60; 67; 72; 76]. Хоча не всі дослідження цього напрямку наслідують блюстоунівський радикалізм погляду на взаємодію двох медіа, але для всіх властивий погляд на екранізацію як на вторинний продукт порівняно із літературним першоджерелом та відповідно настанова на пошук схожості/відмінності. Характерним для «fidelity criticism» стає створення різних типологій визначення вірності кіноверсії її літературному джерелу, як, приміром, «аналогія – коментар – переміщення» [78], «запозичення – перетин – трансформація» [39], «твір-сировина – наративні зміни – точний переклад» [53] тощо. І хоча останнім часом дослідження в дусі «fidelity criticism» часто вважають за моветон як «ортодоксію у вивченні екранізацій» [56, с. 7], інтерес до цієї концепції не вщухає і навіть набирає обертів на новому рівні аналітичного осмислення, про що свідчать деякі праці останнього часу [57; 76].

Наприкінці ХХ ст. під впливом постструктуралізму та постмодернізму відбувається радикальна зміна наукової парадигми дослідження екранізацій. Насамперед фільм та література зрівнюються у правах [37; 74], і екранізація вже сприймається як незалежний художній продукт [48; 54]. Деякі дослідники [62] навіть ідуть ще далі й говорять уже про мистецтво екранізації. Характерним відтепер стає пошук нових шляхів для розгляду феномена екранізації. Приміром, пропонується погляд на екранізацію як на «постмодерністський повтор» і її дослідження з точки зору соціології [51]; привертається увага до політичного та історичного контекстів розгляду екранізацій [59]; впроваджується аналіз самого модусу адаптації як властивого і для кіно, і для літератури [69]. До дискусії навіть долучаються письменники,

⁵¹ У наведеному огляді дослідницьких тенденцій в річищі екранізації до уваги братимуться лише книжки чи репрезентативні збірники статей. Однак усе сказане буде справедливим і для численних публікацій в періодиці, які неможливо перелічити на сторінках даної роботи за браком місця.

пропонуючи власний погляд на заявлене коло наукових проблем [74]. Справжнім проривом у теорії екранізації початку ХХІ ст. можна вважати концептуально-понятійні компаративні дослідження, що пропонують абсолютно новий погляд на означений феномен. Зокрема наукової переконливості та популярності в компаративних колах набувають такі твердження, як: екранізація – це інтерпретація [56], екранізація – це переклад [38; 52], екранізація – це явище інтертекстуальності [38; 58].

І нарешті, третій підхід до дослідження феномена екранізації – це пошук відповідних теоретико-методологічних засад самого компаративного аналізу двох медіа. Цей підхід видається особливо актуальним і науково продуктивним у контексті інтермедіальних студій, адже питання інструментів та модусів зіставлення художніх систем різних мистецтв і досі залишається малодослідженим. Оповідальний характер і літератури, і кіно обумовив виключну увагу дослідників до наратологічного методу зіставлення цих двох мистецтв [47; 61]. Робляться спроби компаративного аналізу шляхів конструювання образів в літературі та кіно [68], а також засобів творення емоцій у цих видах мистецтв [73]. Завдяки фундаментальним дослідженням у сфері семіотики кіно та літератури (К. Метц, Р. Барт, У. Еко, Ю. Лотман), семіотичний підхід набуває особливої ваги і у вивченні екранізацій [44; 52]. Популярним останнім часом стає жанровий погляд на взаємодію мистецтв [44; 50]. Наведений огляд, як це зрозуміло із переліку згаданих праць, окреслює ситуацію в англomовному порівняльному літературознавстві. Пояснюється це тією провідною роллю, яку інтермедіальні студії відіграють в «американській школі» компаративістики, обумовлюючи її світове лідерство в цій галузі [26]. Однак виявлені тенденції дослідження феномена екранізації будуть справедливими і для європейської компаративістики. Так, скажімо, для сучасної німецькомовної компаративістики, подібно до американської, актуальною є теоретична спрямованість досліджень екранізації. Репрезентативні праці у цій галузі [63; 70] демонструють структурно-нратологічний підхід до осмислення екранізації. Тут запропоновано

трансформаційний аналіз, що розкриває модифікації оповідних структур в літературних та кінотворах, а також з позицій структурної лінгвістики відбувається сегментація та класифікація оповідних одиниць літературного та кінотекстів.

Настанова на глибинне теоретико-компаративне дослідження явища екранізації була закладена у французькій науці ще роботами видатного теоретика кіно А. Базена. Проте, як засвідчує Д. Наливайко, веллеківське «розширення діапазону літературної компаративістики спершу зустріло значний спротив серед західноєвропейських вчених, особливо французьких, прихильників “традиційної компаративістики”» [26, с. 56]. І лише у 1980-х рр. ситуація почала трохи змінюватися, що привело до поступового зростання популярності теми взаємодії літератури та інших видів мистецтва в академічних колах Франції. Про це свідчать сучасні фундаментальні дослідження, де зіставлення екранізації та її літературного першоджерела провадиться на різних художніх рівнях (структура, жанр, простір, персонаж), пропонуються історико-культурні коди прочитання екранізацій, активно застосовується семіотичний підхід [46; 49; 71]. Прагнення до теоретичного осмислення феномена екранізації властиве також і для іспанської компаративістики останніх років [26, с. 296]. У працях такого плану тут також превалюють семіотична [65] та наратологічна [64] моделі інтермедіального зіставлення.

Провідною тенденцією кінознавчих та літературознавчих студій, присвячених екранізації в російському літературознавстві 1960–1970 рр., «був *fidelity criticism*» [1; 9; 10; 24; 28; 36]. Окремо варто виділити роботу А. Вартанова, в якій вже на ранньому етапі осмислення феномена екранізації було поставлене завдання теоретичного аналізу самого процесу інтермедіального перекодування [6]. Останнім часом спостерігається пожвавлення інтересу до цього типу міжмистецької взаємодії в річищі філософії [2; 23], загальної естетики [25] та мовознавства [8; 30]. У цих дослідженнях на перший план виноситься питання характеру взаємодії

літератури та кіно (переклад, інтерпретація), пропонується застосовувати до аналізу філологічну топологію та когнітивну лінгвістику. В одному з останніх досліджень на цю тему, теоретико-літературній роботі О. Соколової, робиться спроба семіотичного вивчення процесу конструювання літературного та кінообразу [34].

У вітчизняній науці, крім відомих кінознавчих робіт, присвячених екранізації [5; 29], існують і філологічні дослідження цього явища. Це, приміром, дисертації О. Довбуш [11], яка на прикладі аналізу твору «*Oliver's Story*» E. Segal розглядає екранізацію як семіотичний міжмистецький переклад, та У. Левко [18], яка на матеріалі екранізацій художньої прози Станіслава Лема пропонує герменевтичний підхід до розгляду означеної проблематики. Не можна також не згадати праць на цю тему таких відомих українських літературознавців, як Н. Висоцька [7], Н. Овчаренко [27], О. Пронкевич [31], Т. Свербілова [33], які своїми дослідженнями засвідчили значущість теми екранізації в контексті вивчення світової літератури. Однак окремого комплексного інтермедіального дослідження феномена екранізації в Україні немає. Незважаючи на солідну кількість робіт, у царині компаративного дослідження екранізації в світовій науці спостерігається певний парадокс – фундаментальної теорії екранізації досі не існує. Твердження про те, що «теорія екранізації дуже мало просунулася з 1950-х рр.» [38, с. 11], що значення теоретичного осмислення екранізацій почалося лише в 1980-х рр. [77, с. 6], що наразі майже не існує теоретичних підходів до порівняння двох медіа [61], що у дослідженні екранізацій домінують вузькотематичні індивідуальні дослідження [58, с. 150], що в самому кіномистецтві це одна із слабо розроблених проблем [25] – формують думку про «брак теорії в дослідженні екранізацій» [81, с. 25]. Звідси очевидно, що найбільш актуальними для сучасної компаративістики видаються праці теоретико-методологічного спрямування, де б досліджувався процес інтермедіального перекодування, виявлялися параметри мистецької взаємодії літератури та кінематографа в процесі екранізації літературних

творів, та формувався необхідний методологічний інструментарій дослідження мистецьких варіантів літературних творів.

Теретико-методологічна настанова сучасної компаративістики у дослідженні феномена екранізації обумовлює і відповідне коло проблем. Перше проблемне поле стосується категорії подібності екранізації та її літературного першоджерела. Незважаючи на численні літературознавчі, кінознавчі й навіть філософські дослідження феномена екранізації, вкрай суб'єктивний і ненауковий критерій «схоже/несхоже» продовжує визначати модус рецепції кіноадаптацій літературних творів. Це недвозначно вказує на потребу подальшого пошуку необхідних аналітичних ключів до осмислення означеного явища.

Як уже зазначалося вище, будь-який дослідник феномена екранізації неминуче стикається з двома «проклятими» питаннями: 1) (не)можливість заміни вербальних образів візуальними; 2) (не)допустимість відриву змісту від форми. Від способу вирішення цих питань залежить і сам погляд на зіставлення літератури і кіно в аспекті екранізації. Міркуючи над першим питанням, британська дослідниця К. Елліотт переконливо доводить, що нездоланної різниці між словом та візуальним образом насправді не існує [52]. І доказ цього – так звані гібридні мистецькі форми, якими є, наприклад, мистецтво німого кіно чи ілюстровані романи. Для німого кіно було властиве картинне ставлення до слова. Титри перших фільмів розміщувалися у спеціальній рамці, мали підпис автора фільму і виглядали як цілком зображальні знаки. Ілюстровані романи, мода на які з'явилася в другій половині XVIII ст., взагалі були яскравим прикладом своєрідної візуально-вербальної нарації, дуже популярної серед читачів. Тому не дивно, що коли із становленням модерністської літератури ця мода зникає в царині «високої» літератури, подібна мистецька форма, але навіть у більш радикальній формі, вибухає в масовій культурі у вигляді коміксів.

Проте ще Ю. Лотман у своїх працях із семіотики знімав це, на перший погляд, гостре протиріччя між вербальним та візуальним образами. Як відомо,

слово – це приклад умовного знаку, а візуальний образ – приклад знаку іконічного. Якщо умовному знаку властиві необумовлені, конвенційні стосунки між планом вираження та планом змісту, то для іконічного знаку ці стосунки строго обумовлені [21, с. 33]. Інакше кажучи, іконічний знак моделює своє значення. Проте парадокс полягає в тому, як стверджує дослідник, що мистецтво як вторинна моделююча система в принципі використовує лише іконічні знаки. І це справедливо для всіх видів мистецтва, включаючи мовне. «На основі двох видів знаків виростають два різновиди мистецтв: образотворчі й словесні. Поділ цей очевидний та, здавалося б, ніяких подальших пояснень не потребує. Однак варто придивитися до художніх текстів і вдуматися в історію мистецтв, як стає ясно, що словесні мистецтва, поезія, а пізніше й художня проза, прагнуть із матеріалу умовних знаків побудувати словесний образ, іконічна природа якого наочно виявляється хоча б у тому, що чисто формальні рівні вираження словесного знаку: фонетика, грамати́ка, навіть графіка – у поезії стають змістовними. З матеріалу умовних знаків поет створює текст, що є знаком образотворчим. Одночасно відбувається й протилежний процес: малюнком, що по самій своїй знаковій природі не створений для того, аби служити засобом оповіді, людина незмінно прагне розповідати. Тяжіння графіки й живопису до оповіді становить одну із самих парадоксальних і одночасно постійно діючих тенденцій образотворчих мистецтв. У крайніх випадках знак у живописі може набувати властиву слову конвенційність відносно вираження й змісту. Такими є алегорії в живописі класицизму» [20, с. 294]. Отже, з усього вищесказаного витікає, що між знаками літератури та кіно немає нездоланної понятійної прірви, а отже, інтермедіальне зіставлення цих двох видів мистецтва в аспекті екранізації не видається незграбним з теоретико-методологічної точки зору.

Друге означене питання нерозривності змісту та форми у художньому творі видається ще більш загрозливим для теорії екранізації, ніж перше. Виходячи з цього постулату, фільм як змінена форма завжди буде мати й інший смисл порівняно з літературним першоджерелом. Однак такий погляд фактично

створює глухий кут для інтрмедіальних студій екранізації: говорити про міжмистецький переклад видається неможливим, сама доцільність порівняння кінофільму та його літературного першоджерела видається сумнівною, адже їх можна розглядати лише на предмет відмінності, що, власне, і продемонстровано в згаданому раніше дослідженні Дж. Блюстоуна [42]. І хоча наступники цього піонера в галузі вивчення екранізації в цілому відійшли від його категоричності, але питання форми–змісту і досі залишається дразливим та до кінця не визначеним.

На наш погляд, стосунки форми–змісту в контексті екранізації найкраще виражає метафоричний вислів А. Базена: «Для душі художнього твору вповні можливо виявити себе через реінкарнацію» [41, с. 23]. Однак, ясна річ, ця думка потребує теоретико-компаративного обґрунтування. І знову спробуємо поглянути на цю проблему з точки зору семіотики. Під час екранізації відбувається своєрідний переклад мови літератури мовою кіно. А отже, здається, зміна форми неминуча. Але що таке взагалі мова будь-якого мистецтва? Як відомо, поруч із природними (чи точніше буде первинними) мовами (українська, англійська, чеська тощо) та штучними мовами (як знаки дорожнього руху) існують ще і вторинні мови, «комунікативні структури, що надбудовуються над природно-мовним рівнем» [21, с. 21]. Саме такою вторинною моделюючою системою і є мистецтво. Інакше кажучи, мова мистецтва – це первинна мова, організована за певною моделлю. Своєю чергою модель втілює «найбільш загальні аспекти картини світу – її структурні принципи» [21, с. 31], що, власне, і є змістом художнього твору. «Ідея в мистецтві – це завжди модель, адже вона втілює образ дійсності» [21, с. 24]. Умовно мову мистецтва можна виразити наступною формулою: первинна мова+структурна модель. Другий компонент тут, власне, і є відповідальним за зміст художнього твору і водночас збігається із традиційним розумінням форми як внутрішньої та зовнішньої структури, певного співвідношення елементів і процесів у часі та просторі. А отже, переклад художнього твору відбувається на двох рівнях: переклад на рівні первинної мови і переклад на рівні структурної

моделі. Переклад на рівні первинної мови – це пошук відповідних матеріальних еквівалентів; переклад на рівні структурної моделі – це пошук засобів передачі цієї структури незмінною. «Не складно помітити, що відмінності будуть з'являтися за рахунок природи матеріалізації того чи іншого знаку, а подібності – як результат однакового місця в системі» [21, с. 25]. Так, якщо розбити зелене скло світлофора, білу лампочку знизу жовтої та червоної водії все одно будуть сприймати як дозвіл проїзду завдяки її структурному положенню. Саме таке бачення фактично вказує, що сумнозвісного розриву форми–змісту під час міжмистецького перекладу не відбувається, і це сприяє подальшому компаративному дослідженню різних медіа. Залишається лише додати, що первинною мовою для літературного твору буде будь-яка природна людська мова (французька, словацька тощо), а первинною мовою для кіно будуть зафільмовані зображення⁵². На цьому рівні, як зазначалося вище, під час інтермедіального перекодування відбувається пошук матеріальних відповідників – аспект дослідження, близький до перекладознавчих студій. Найдоцільніше же, здається, вивчати феномен екранізації на другому рівні – шляхів та засобів передачі модельної структури художнього твору, тобто модусів втілення його форма–змісту.

Однак говорячи про екранізацію як інтермедіальну взаємодію літератури та кіно, не можна не торкнутися ще одного важливого питання – способу визначення самого процесу екранізації. Зараз існує три підходи, обґрунтовані найавторитетнішими компаративістами: екранізація – це інтертекстуальність, інтерпретація або переклад.

Ясна річ, що застосоване в широкому розумінні поняття інтертекстуальності може виявити цікаві аспекти феномену екранізації. Проте строго кажучи, ідея інтертекстуальності описує інші стосунки двох текстів, ніж представлені екранізацією та її літературним першоджерелом. Розуміння екранізації лише як певного відтворення художніх явищ попереднього твору

⁵² Це твердження стане зрозумілим, якщо уявити не художній фільм, а «сиру» зйомку реальності.

(тобто алюзію, ремінісценцію, пародіювання тощо) або як наслідування стильових властивостей (різні форми стилізації) значно спрощує саме явище інтермедіальної взаємодії.

Другий погляд (екранізація – це завжди інтерпретація) був обґрунтований, серед інших, канадською компаративісткою Л. Хатчеон. Доводи дослідниці про безліч суб'єктивних та об'єктивних факторів, що впливають на процес «ре-медіації» [56, с. 17], видаються абсолютно слухними. Однак такий погляд стосується скоріше індивідуалістського, а не загально теоретичного бачення феномену екранізації. Інакше кажучи, йдеться про вплив позамедійних чинників, а не про інтермедійний аналіз.

Найбільш прийнятним видається бачення екранізації як форми перекладу [44]. Щоправда, продуктивнішим було б дещо модифікувати цей підхід, замінивши поняття «переклад» поняттям «перекодування». Поняття «переклад» видається надзвичайно тісно пов'язаним із лінгвістикою, а отже, насамперед актуалізує перший рівень матеріального переходу однієї мови в іншу. Запозичений із теорії інформації, термін «перекодування», по-перше, більш точно характеризує процес екранізації, роблячи його подібним не до перекладу, скажімо, з французької на англійську, а до передачі мовного повідомлення сутнісно іншим кодом як, наприклад, Азбукою Морзе. Крім того, ідея різних кодів видається особливо вдалою, аби відкинути вкрай суб'єктивні чинники, що обумовлюють дискусію про «схожість» – «несхожість», що неминує виникає у зв'язку з екранізацією. Якої схожості тут чекати – коду чи повідомлення? Можливо, екранізація видається несхожою просто через матеріальну відмінність коду кіно і коду літератури? А може, відчуття несхожості породжується неготовністю чи невмінням сприймати інший мистецький код? По-друге, термін «перекодування» акцентує найважливіший у випадку інтермедіальності тип взаємодії – збіг чи незбіг повідомлення на вході та виході каналу зв'язку. Інакше кажучи, в центрі уваги постають засоби творення, передачі та збереження смислу під час взаємодії двох різних медіа, тобто актуалізується другий рівень міжмистецького переходу (модель світу). Таким

чином на перший план висувається завдання аналізу процесу перекодування літературного твору в кінотвір на різних художніх рівнях, під час якого виявлятимуться чинники, що впливають на формування чи зміну смислу первинного повідомлення. Такий аналіз інтермедіального перекодування, зрештою, зможе запропонувати параметри об'єктивного визначення «схожість»/«несхожість» екранізації та її літературного першоджерела.

Друге поле проблематики сучасного дослідження феномену екранізації стосується наукового визначення іншого панівного, але також суто суб'єктивного критерію оцінки екранізацій – «гарна/погана» кіноадаптація.

Не можна не погодитися із Л. Гатчен в тому, що екранізацію не варто вважати вторинним продуктом [56, с. хii], як не можуть бути вторинними картина, балет чи опера на літературний сюжет. Але не можна також не заважити, що літературний твір постає першоджерелом, із яким завжди порівнюватимуть його іншомистецькі варіанти. Причому у випадку кіноверсій схожість, подібність до першоджерела, як правило, виступають критерієм якості екранізації. І в цьому, варто зазначити, ставлення до кінематографа суттєво відрізняється від сприйняття інших видів мистецтва, адже навряд чи можна уявити серйозну розмову про подібність балету «Лускунчик» до казки Гофмана. А у випадку кінематографа саме такий кут зору породив цілий напрям компаративної думки – «fidelity criticism». Пояснюється ця ситуація декількома причинами. По-перше, вочевидь, до уваги треба взяти іманентну подібність літератури та кіно як мистецьких форм моделювання образу світу, що і обумовлює більш вимогливе ставлення до екранізації як міжмистецького перекодування. По-друге, не менш вагомим видається і рецептивний фактор, адже частіше за все читач літературного твору іде дивитися екранізацію, щоб, як говорив А. Базен, знову зустрітися з улюбленим сюжетом та персонажами, але у ще більш емоційно впливовому вигляді реального втілення, яке може запропонувати кінематограф. Інакше кажучи, в балеті глядач оцінює насамперед танець артистів, а в кіно – хоче побачити «во плоті» те, що прочитав. І нарешті, по-третє, вже стало традиційним у світовій культурі

сприймати екранізації у компаративному аспекті. Через це, приміром, сценарій-адаптація має окрему номінацію у шанованих кіноконкурсах, як наприклад, премія «Оскар». Ясна річ, усе це не означає, що будь-який фільм за літературним твором не можна оцінювати, не зважаючи на його першоджерело. Однак у цьому випадку кінотвір розглядатиметься поза межами феномена екранізації, виключно у параметрах кінематографічної цінності.

Визначення якості екранізації через категорії «схоже»/»несхоже», вочевидь, повертає нас до «fidelity criticism», не дуже шанованого в теорії екранізації останнього періоду. Проте не можна не визнати справедливості тверджень тих сучасних компаративістів, які наполягають на тому, що уникнути модусу «fidelity criticism» в дослідженні екранізації неможливо [57; 77]. Питання лише в зміні параметрів упровадження цього модусу. Виходячи із бачення екранізації як міжмистецького перекодування, пропонуємо визначати якість кіноверсії через критерій відповідності послання, переданого через медіа кіно, посланню, переданому через медіа літератури. Інакше кажучи, подібно до теорії інформації сприймати фільм як канал зв'язку, через який передається вже існуюче літературне послання. Параметри оцінювання такої «схожості» розглядалися в попередньому розділі даної роботи. На цій основі можна визначити ймовірні якісні варіанти, що виникають в результаті екранізації як інтермедіального перекодування.

Алгоритм визначення мистецької якості екранізацій

Художнє послання літературного твору змінилося під час екранізації?



Аналог – це кінотвір, рівний за величиною мистецького послання його літературному першоджерелу [52]. Це, власне, те, що традиційно називають адаптацією. Це найкращий приклад інтермедіального переходу в кіно моделі світу та духовного досвіду, втілених у літературі. У такому разі екранізація «стає синонімом поваги», вона може «претендувати на досягнення вірності оригіналу – але не ілюзорної вірності перекладених картинок, а вірності, базованої на глибокому розумінні власних естетичних структур, розумінні, яке постає необхідною вихідною умовою дотримання поваги до використаного твору» [3, с. 139].

Такі екранізації отримують найбільш схвальні відгуки глядачів, адже виконують головне рецептивне завдання екранізації. Проте варто наголосити, що «мистецьке послання» формується всім комплексом форми-змісту і на всіх художніх рівнях. А отже, відтворення його на кіноекрані – завдання дуже не легке. «Чим значніші та глибші літературні достоїнства першоджерела, тим більше екранізація порушує їхню рівновагу, тим більшого творчого таланту вона потребує для встановлення нової рівноваги, нехай не тотожної, але рівноцінної колишній» [3, с. 136]. Екранізація-аналог – це поняття, теоретично подібне до «ідеального» читача, тобто постає як певний взірцевий варіант, відносно якого оцінюються конкретні фільми.

Деформація мистецького послання в екранізації може означати як редукцію, так і викривлення смислу. Шукаючи причини такого явища, найчастіше говорять про комерційну спрямованість екранізацій, неможливість передати всього багатства літературного твору засобами кіно та недостатність таланту кінотворців. Проте аналіз корпусу екранізацій доводить, що і комерційно спрямовані фільми можуть бути вповні вдалим, прикладом чого для багатьох компаративістів є голлівудська екранізація 1939 р. «Віднесених вітром» М. Мітчелл. Стосовно ж можливостей кінематографа як виду мистецтва, то, як уже зазначалося, не варто плутати мову і послання. Дж. Велш, міркуючи з приводу «міфу про “неможливість щось зняти”», пише: «Давайте виходити з твердження, що все можна екранізувати; що все, що існує в одному

медіа, може бути адаптовано чи перекладено в інше медіа за умови правильної роботи уяви. Дехто, звичайно, може заперечити, мовляв, засоби кіно обмежені, воно поверхове, навіть неглибоке, воно не може дослідити глибин психологічної та емоціональної свідомості.

Протиставити цим міркуванням можна досягнення Інгмара Бергмана в Швеції, Мікеланджело Антоніоні в Італії, Ясудзіро Одзу та Акіри Куросави в Японії» [80, с. xv]. На потужності кіно для перекодування літератури наголошував ще А. Базен: «Якщо кінематограф нині може переконано вторгатися в царину роману й театру, то причина полягає насамперед у тому, що він досить упевнений у собі, досить повно володіє своїми можливостями, аби бути готовим не стушуватися перед своїм об'єктом» [3, с. 139]. Інша справа, що акт міжмистецького перекладу викликає неабияку «взаємну напругу різних родів мистецтва, створює вибух творчої енергії» [22, с. 606], а тому очевидно, що це вимагає таланту кінотворців, рівного таланту автора літературного твору. Тому, напевне, пояснення невдалих (спрощених, викривлених, вульгаризованих) екранізацій радше треба шукати саме в категорії мистецького таланту⁵³.

Але тут варто зробити ще один коментар. Стосується він думки того ж А. Базена, що «безглуздо обурюватися деградацією, якій іноді піддаються на екрані літературі твори; у всякому разі, недоцільно обурюватися з точки зору літератури» [3, с. 133]. Якість екранізації ніяк не може вплинути на ставлення до оригіналу літературних знавців. А тих, хто не читав, фільм може спонукати до прочитання твору, про що свідчить видавнича статистика зростання продажу книжок після появи їх екранізацій. Хоча в цілому французький кінознавець має рацію, все ж не можна не констатувати, що через п'ятдесят років після появи цих роздумів ситуація змінилась.

⁵³ Механізм деформації мистецького потенціалу літературного першоджерела в кінофільмі продемонстровано, приміром, у статті ««Вірний Руслан», або як висловити невимовне (повість Г. Владімова «Вірний Руслан» та її однойменна екранізація реж. В. Хмельницького)» [14].

Йдеться про все більшу перевагу в сучасній культурі візуального чинника, а отже, про все більш зростаюче явище підміни літературного твору його екранною версією. Ця проблема особливо очевидна в контексті вивчення світової та вітчизняної літератури, а отже, потребує якомога уважнішого ставлення літературознавців до феномена екранізації та пошуку ними об'єктивних параметрів його осмислення.

Діалог, фактично, означає інтерпретацію. Проте видається доцільнішим застосовати саме термін «діалог», адже у його традиційному бахтінському розумінні він краще виражає процес художньої взаємодії митців. Слово ж «інтерпретація» має більш широке значення, включаючи безліч позамистецьких суб'єктивних та об'єктивних факторів, що впливають на інтермедіальне перекодування, як це було описано Л. Хатчеон [56]. Від екранізації-деформації, де так само відбувається зміна мистецького послання, діалог відрізняється тим, що тут відбувається не зменшення, а збільшення смислу через додавання кінотворцями власних смислів до вже існуючих.

Художній діалог може мати різні прояви та інтенції: він може бути ідейним, часовим, імагологічним; він може сперечатися, доповнювати, акцентувати, продовжувати думку тощо. Найбільш яскраві та розповсюджені його варіанти – виявлення латентних смислів першоджерела⁵⁴ та використання сюжету літературного твору як своєрідної художньої матриці (на кшталт звернення до міфу в сучасній літературі)⁵⁵.

І нарешті, ще один напрям сучасного дослідження феномена екранізації – її вплив на літературу. Про дію кінематографа на літературу в ідейно-тематичному, поетикальному, стилістичному аспектах говорять часто. Проте таке специфічне явище, як вплив екранізації на літературу, і досі залишається

⁵⁴ Детально це явище було описано у статті «Вільям Шекспір: *Made in Japan* (Твори В. Шекспіра в екранізаціях Акіри Куросави)» [13].

⁵⁵ Детально це явище було описано у статті «Подорож у просторі культури: до проблеми співвідношення літературного твору та його екранної версії (на матеріалі зіставлення повісті „Серце півми” Дж. Конрада та фільму „Апокаліпсис сьогодні” Ф. Ф. Копполи)» [15].

малопомітним. Тим не менш цей вплив очевидний і виявляється в декількох варіантах.

Насамперед ідеться про екранізацію як потужний паратекст літературного тексту. У цьому сенсі екранізація може:

а) пропонувати нові інтерпретаційні ключі для розуміння літературного твору;

б) збільшувати культурний потенціал оригіналу; тобто саме завдяки екранізаціям твори стають всесвітньо відомими, а їхні герої іноді набувають статусу культурного героя⁵⁶;

в) змінювати мистецький реєстр першоджерела; поруч із зниженням мистецького реєстра (що властиво для екранізацій-деформацій) екранізація може й підвищити його, тобто літературний твір рівня масового мистецтва завдяки екранному аранжуванню може перетворитися на справжній витвір мистецтва⁵⁷;

Окремо треба виділити таке унікальне явище, як вплив екранізації на створення нового літературного твору. І йдеться не лише про новелізацію сценаріїв, а про виникнення в літературі незалежного художнього продукту, поява якого була обумовлена певною екранізацією⁵⁸.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андроникова М. И. От прототипа к образу. К проблеме портрета в литературе и кино / М. И. Андроникова. – Москва: Наука, 1974.
2. Арутюнян С. М. Экранизация литературных произведений как специфический тип взаимодействия искусств: дис. ... канд. филос. наук : 09.00.04 / Арутюнян С. М. – Москва: Московский государственный университет культуры и искусств, 2003.

⁵⁶ Детально це явище було описано у статті «“Бондіана” як енциклопедія смаку» [12].

⁵⁷ Яскраві приклади: однойменна екранізація 1932 р. Ж. Ренуаром п'єси Р. Фоща «Будю, врятований з води» (1919); однойменна екранізація 1967 р. Л. Бунюелем роману Ж. Кесселя «Денна красуня» (1928).

⁵⁸ Детально це явище було описано у статті «Страсті за Білосніжкою, або про феномен інтермедіального коловороту» [16].

3. *Базен А.* Что такое кино? / Андре Базен. – Москва: «Искусство», 1972.
4. *Балаш Б.* Кино. Становление и сущность нового искусства / Бела Балаш. – Москва: «Прогресс», 1968.
5. *Брюховецька Л.* Література і кіно: проблеми взаємин. Літ.-критич. Нарис / Лариса Брюховецька – Київ: Рад. письменник, 1988.
6. *Вартанов А. С.* Образы литературы в графике и кино / Анри Суренович Вартанов. – Москва: Изд-во Академии наук СССР, 1961.
7. *Висоцька Н.О.* Єдність множинного. Американська література кінця ХХ – початку ХХІ ст. у контексті культурного плюралізму/ Н. О. Висоцька. – К. Вид. центр КНЛУ, 2010.
8. *Гзоян Л. А.* Жанровая транспозиция художественного текста как проблема филологической топологии : дис. ... канд. филолог. наук : 10.02.04. / Л. А. Гзоян – Москва: МГУ им. М. В. Ломоносова, 2002.
9. *Гуральник У. А.* Русская литература и советское кино: экранизация классич. прозы как литературоведческая проблема / У. А. Гуральник ; АН СССР. Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. – Москва : Наука, 1968.
10. *Гуревич С.* Пути взаимодействия литературы и кино. / С. Гуревич – Ленинград: Искусство, 1980.
11. *Довбуш О. І.* Семіологія міжлітературних і міжмистецьких відношень: прототекст “Oliver’s Story” (E. Segal) – український переклад – кіносценарій: дисс. кандидата филолог. наук : 10.01.05 / Ольга Іллівна Довбуш – Тернопіль: Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, 2005.
12. *Дубініна О.* „Бондіана” як енциклопедія смаку / Олена Дубініна // Сучасні літературознавчі студії. – 2012. – Вип. 9. – С. 173 – 191.
13. *Дубініна О.* Вільям Шекспір: *Made in Japan* (Твори В. Шекспіра в екранізаціях Акіри Кurosави) / Олена Дубініна // Слово і час. – 2012. – №10. – С. 24 – 36.
14. *Дубініна О.* „Вірний Руслан”, або як висловити невимовне (повість Г. Владімова „Вірний Руслан” та її однойменна екранізація реж. В.

- Хмельницького) / Олена Дубініна // Сучасні літературознавчі студії. – 2011. – Вип. 8. – Ч. 1. – С. 105–116.
15. *Дубініна О.* Подорож у просторі культури: до проблеми співвідношення літературного твору та його екранної версії (на матеріалі зіставлення повісті „Серце півми” Дж. Конрада та фільму „Апокаліпсис сьогодні” Ф. Ф. Копполи) / Олена Дубініна // Сучасні літературознавчі студії. – 2009. – Вип. 6. – С. 59 – 70.
 16. *Дубініна О.* Страсті за Білосніжкою, або феномен інтермедіального коловороту / Олена Дубініна // Слово і час. – 2013. – №10. – С. 66–92.
 17. *Егоров Е. А., Басинский С. Н.* Клинические лекции по офтальмологии / Е. А. Егоров, С. Н. Басинский. – М.: ГЭОТАР-МЕД, 2007.
 18. *Левко У. Е.* Герменевтичні аспекти кіноінтерпретації художнього твору (на матеріалі екранізації художньої прози Станіслава Лема): дисс. кандидата філолог. наук : 10.01.06. / Уляна Елізбарівна Левко – Тернопіль: Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, 2010.
 19. *Літературознавчий словник-довідник* / [за редакцією Р. Т. Гром’яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка]. – К.: ВЦ «Академія», 2007.
 20. *Лотман Ю. М.* Семиотика кино // Об искусстве / Ю. М. Лотман – Санкт-Петербург: «Искусство – СПб», 2005. – С. 288–373.
 21. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста // Об искусстве / Ю. М. Лотман – Санкт-Петербург: «Искусство – СПб», 2005. – С. 14–287.
 22. *Лотман Ю.* Язык театра // Об искусстве / Ю. М. Лотман – Санкт-Петербург: «Искусство – СПб», 2005. – С. 603–608.
 23. *Магалашвили Ю. С.* Эстетические закономерности художественной интерпретации экранизируемых произведений искусства (на примере экранизации произведений классической литературы): дис. ... канд. филос. наук: 09.00.04 / Ю. С. Магалашвили – Москва.: МГУ им. М. В. Ломоносова, 1984.
 24. *Маневич И.* Кино и литература. / И. Маневич – М.: Искусство, 1966.

25. *Мильдон В. И.* Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы: эстетика экранизации / В.И. Мильдон. – Москва: РОССПЭН, 2007.
26. *Національні варіанти літературної компаративістики* / [НАН України; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка; Д. С. Наливайко, Т. Н. Денисова, О. В. Дубініна та ін.] – Київ: Видавничий дім «Стилос», 2009.
27. *Овчаренко Н. Ф.* Канадські Літературні канони на зламі століть / Наталя Федорівна Овчаренко. – Київ: Вид-во гуманітарної літератури, 2006.
28. *Погожева Л.* Из книги в фильм / Л. Погожева – Москва: Искусство, 1961.
29. *Погрібна Л. З.* Твори М. Коцюбинського на екрані / Л. З. Погрібна. – Київ: Наукова думка, 1971.
30. *Покидышева С. Н.* Киноадаптация литературного произведения как объект филологического исследования (на материале английского языка): диссертация... кандидата филолог. наук: 10.02.04 / С. Н. Покидышева – Белгород: БГУ, 2007.
31. *Пронкевич О.* Дон Кіхот в американському кінематографі / Олександр Пронкевич// Всесвіт. – 2012. – №9–10. – С. 190–200.
32. *Рязанцева Т. М.* Стихія в системі: Європейська метафізична поезія XVII – першої половини XX століття. Мотивно-тематичний комплекс, поетика, стилістика / Тетяна Рязанцева. – Київ: Ніка-Центр, 2014.
33. *Свербілова Т.* Герой Ф. Достоевського в прозі К. Маккарті та в екранізації братів Коенів (слід «Бесов» у романі «Старим тут не місце») / Тетяна Свербілова // Американські літературні студії в Україні. – Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2014. – Вип. 8. – С. 299 – 306.
34. *Соколова Е. К.* Литературный художественный образ и кинообраз. Проблема соотношения и взаимовлияния диссертация... кандидата филолог. наук: 10.01.08 / Е. К. Соколова – Москва: Московский педагогический университет, 2013.
35. *Сторі Дж.* Теорія культури та масова культура. / Джон Сторі. – Харків: Акта, 2005.
36. *Фрадкин Л.* Второе рождение / Л. Фрадкин. – Москва: Искусство, 1967.

37. *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text* / [Eds. Cartmell D., Whelehan I.]. – London and New York: Routledge, 1999.
38. *Adaptation Studies: New Approaches* / [Eds. Albrecht-Crane Ch., Cutchins D.]. – Fairleigh Dickinson UP, 2010.
39. *Andrew D. The Well-worn Muse: Adaptation in Film and Theory* / Dudley Andrew // *Narrative Strategies* / [Eds. Syndy M. Conger and Janet R. Welsh]. – Macomb: Western Illinois UP, 1980. – P. 9–17.
40. *Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship* / [Ed. Aragay M.]. – Amsterdam and New York: Rodopi, 2005.
41. *Bazin A. Adaptation, or the Cinema as Digest* / Andre Bazin // *Film Adaptation* / [Ed. Naremore J.]. – New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2000.
42. *Bluestone G. Novels into Film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema* / George Bluestone – Baltimore: Johns Hopkins UP, 1957.
43. *Boyum, J.G. Double Exposure: Fiction into Film* / Joy Gould Boyum. – New York: Universe Books, 1985.
44. *Cahir L. C. Literature into Film: Theory and Practical Approaches* / Linda Costanzo Cahir. – McFarland, 2006.
45. *The Classic American Novel and the Movies* / [Eds. Peary G., Shatzkin R.]. – New York: Frederick Ungar, 1977.
46. *Cléder J. Entre littérature et cinéma. Les affinités électives* / Jean Cléder. – Paris: Armand Colin, 2012.
47. *Cohen K. Film and Fiction: The Dynamics of Exchange* / Keith Cohen. – New Haven: Yale UP, 1979.
48. *Corrigan T. Film and Literature* / Timothy Corrigan. – Longman, 1998.
49. *Demougin F. Adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires* / F. Demougin – CRDP Midi-Pyrénées, 1996.
50. *Desmond J., Hawkes P. Adaptation: Studying Film and Literature* / John Desmond, Peter Hawkes. – New York: McGraw-Hill Education, 2005.
51. *Film Adaptation* / [Ed. Naremore J.]. – New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2000.

52. *Elliott K. Rethinking the Novel/Film Debate* / Kamilla Elliott. – Cambridge: Cambridge UP, 2003.
53. *The English Novel and the Movies* / [Eds. Klein M., Parker G.]. – New York: Frederick Ungar, 1981.
54. *Film and Literature: a Comparative Approach to Adaptation* / [Eds. Aycock W., Schoenecke M.]. – Texas Tech UP, 1988.
55. *Geraghty Ch. Now a Major Motion Picture: Film Adaptations of Literature and Drama* / Christine Geraghty. – Rowman & Littlefield, 2008.
56. *Hutcheon L. A Theory of Adaptation* / Linda Hutcheon. – New York and London: Routledge, 2006.
57. *In/Fidelity: Essays on Film Adaptation* [Eds. Kranz D. L., Mellerski N.]. – Cambridge Scholars Press, 2008.
58. *Leitch, Th. Film Adaptation and its Discontents* / Thomas Leitch. – Baltimore: The Johns Hopkins UP, 2007.
59. *The Literature/Film Reader: Issues of Adaptation* / [Ed. Welsh J.]. – Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2007.
60. *Marcus M. Filmmaking by the Book: Italian Cinema and literary Adaptation* / Millicent Marcus. – Baltimore: Johns Hopkins UP, 1993.
61. *McFarlane B. Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation* / Brian McFarlane. – Oxford: Clarendon, 1996.
62. *Modern European Filmmakers and Art of Adaptation* / [Eds. Horton A., Margretta J.]. – New York: Frederick Ungar, 1981.
63. *Mundt M. Transformationsanalyse. Methodologische Probleme der Literaturverfilmung* / Michaela Mundt. – Tübingen, 1994.
64. *Noriega J.L.S. De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación* / José Luis Sánchez Noriega. – Editorial Paidós, 2000.
65. *Peña-Ardid C. Literatura y cine: una aproximación comparative* / Carmen Peña-Ardid. – Grupo Anaya Comercial, 1992.

66. *Remak H.* Comparative Literature: Its Definition and Function / Henry Remak
// Comparative Literature: Method and Perspective / [Eds. Stallknecht N.P.,
Edwardsville H. F.]. – Southern Illinois UP, 1961. – P. 1–57.
67. *Rentschler E.* German Film and Literature: Adaptations and Transformations /
Eric Rentschler. – New York: Methuen, 1986.
68. *Reynolds P.* Novel Images: Literature in Performance / Peter Reynolds. – New
York and London: Routledge, 1993.
69. *Sanders J.* Adaptation and Appropriation / Julie Sanders. – London and New
York: Routledge, 2005.
70. *Schneider I.* Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der
Literaturverfilmung / Irmela Schneider. – Tübingen, 1981.
71. *Serceanu M.* l'Adaptation cinématographique des textes littéraires / M. Serceanu.
– Liège, CEFAL, 1999.
72. *Sinyard N.* Filming Literature: The Art of Screen Adaptation / Neil Sinyard. –
London: Croom Helm, 1986.
73. *Smith M.* Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema / Murray
Smith. – Oxford: Clarendon, 1995.
74. *Snyder M. H.* Analyzing Literature-to-Film Adaptations: A Novelist's
Exploration and Guide / Mary H. Snyder. – London: Bloomsbury Academic, 2011.
75. *Stam R.* Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation /
Robert Stam. – Oxford: Blackwell, 2005.
76. *Transformations in Literature and Film* / [Ed. Golden L.]. – Tallahassee: Ups of
Florida, 1982.
77. *True to the Spirit: Film Adaptation and the Question of Fidelity* /
[Ed. MacCabe C.]. – Oxford: Oxford UP, 2011.
78. *Wagner G.* The Novel and the Cinema / Geoffrey Wagner. – Rutherford, NJ:
Fairleigh Dickinson UP, 1975.
79. *Wellek R.* The Emergence of Comparative Literature / Rene Wellek//
International Dictionary of Literary Terms (Founded by the International
Comparative Literature Association). – Режим доступа: <http://www.ditl.info/>

80. *Welsh J. M.* Introduction: Issues of Screen Adaptation: What Is Truth?/ James M. Welsh // *The Literature/Film Reader: Issues of Adaptation* / [Ed. Welsh J.]. – Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2007.
81. *Westbrook B.* Being Adaptation: The Resistance to Theory / Brett Westbrook // *Adaptation Studies: New Approaches* / [Eds. Albrecht-Crane Ch., Cutchins D.]. – Fairleigh Dickinson UP, 2010.

ІНТЕРМЕДІАЛЬНА ПАРАДИГМА РОМАНУ ВОЛОДИМИРА ВІННИЧЕНКА «СОНЯЧНА МАШИНА»

У статті розглянуто специфіку такого художнього явища, як інтермедіальність (взаємодія мистецтв) у творчості В. Винниченка-експресіоніста (малярство, кіно, театр). На основі системного аналізу елементів інтермедіальності визначено основні поетикальні домінанти «Сонячної машини», абсорбування елементів інших, несловесних способів мистецького осмислення життя як прикметну рису художнього мислення українського письменника.

Ключові слова: експресіонізм, екфразис, інтермедіальність, кіно, кліпова свідомість, малярство, театральність.

The specific of such artistic phenomenon is examined in the article, as intermediality (co-operation of arts) in creation of V. Vynnychenko-expressionist (painting, cinema, theater). On the basis of analysis of the systems of elements of intermediality certainly basic poetical dominants of «The Sun machine», sorbing of elements, other, un verbal methods of artistic comprehension of life as a sign line of artistic thought of the Ukrainian writer.

Key words: cinema, clip-consciousness, engaged in painting, ekphrasis, expressionism, intermediality, theatrics.

Культурна дифузія, або інтермедіальність, визначається в сучасній гуманітаристиці як процес (і водночас результат) поширення (взаємного проникнення) явищ різних культур, що взаємодіють. На думку В. Силантьєвої, «інтермедіальність як форма мистецтва, що заявила про себе в останню третину ХХ століття, підтверджує непереможне знання компаративістів: базовим компонентом художнього синтезу й нині залишається література. Якщо так, то вже наявні інтермедіальні форми дають змогу теоретизувати в доволі розлогому просторі досі невирішених проблем» [27, 28]

Теорія інтермедіальності передбачає прикладання концептуально-методологічної бази теорії інтертекстуальності до студій над проблемами

синтезу та взаємодії мистецтв. Згідно з теорією інтермедіальності, образи, які перетинаються в тексті, можуть бути зафіксовані не лише вербально, а й будь-яким іншим елементом художньої форми – звуком, кольором, об'ємом тощо.

Інтермедіальність виражається у формальній взаємодії не лише різних видів мистецтва, а й будь-яких інших дискурсів. Вона – не тільки властивість тексту, означена онтологією семіотичних практик, а й також і індивідуальне устремління автора художнього твору, естетична авторська стратегія, мета якої – виявити структуру й художньо формалізувати взаємодії медіа.

Слова письменника, колір, тінь, лінія художника, звуки музиканта, організація об'ємів скульптором – усе це в сукупності являє собою ті медіа, які в кожному виді мистецтва організуються за своїм зводом правил – кодом, що являє собою специфічну мову кожного мистецтва. Усі разом, ці мови, на думку І. Ільїна, утворюють «велику мову» культури будь-якого історичного періоду [17, 8]. Отже, медіа визначаються як канали художніх комунікацій між мовами різних видів мистецтва.

У системі інтертекстуальних відношень зв'язки вибудовуються всередині одного семіотичного ряду. Інакше кажучи, цитація, про яку говорив Р. Барт (запозичення образного матеріалу з різних галузей людського знання й культури), відбувається всередині семіотичного коду. Оскільки інтермедіальність передбачає організацію тексту завдяки взаємодії різних видів мистецтва, то в цьому випадку в роботу включаються різні семантичні ряди. У системі інтермедіальних зв'язків, здебільшого, спочатку здійснюється переклад одного художнього коду на інший, а далі відбувається взаємодія, але не на семіотичному, а на смисловому рівні. Приміром, включення елементів інших видів мистецтва в нехарактерний для них вербальний ряд значно модифікує сам принцип взаємодії мистецтв. По суті, взаємодіють не так мови мистецтв (мистецтвом залишалось лише одне – мистецтво слова), як смисли цих зв'язків. Наприклад, опис картини переносить у літературний текст образний зміст кольору, колориту, форми, композиції. Водночас «транспонування» «візуальних» елементів у вербальний ряд породжує особливий художній ефект: утрачається свобода зорових асоціацій, як при

сприйнятті малярських полотен, і виникає ланцюг асоціацій смислових. Тому картина «вербальна» ніколи не тотожна картині «живописній». Більше того, вербальний образ картини часто протилежний живописному, бо статику малярського твору підмінюють динаміка літературного образу й сюжетна мінливість. Тому в інтермедіальності маємо справу не із цитатою, а з кореляцією текстів, коли в художньому творі наявні такі образні структури, які містять інформацію про інший вид мистецтва.

Абсорбування елементів несловесних способів мистецького досягнення життя – прикметна риса стилю В. Винниченка. Маємо на увазі театр, кінематограф, малярство. Синтез мистецтв у творчості митця не зводиться до запозичень зовнішніх, видимих подібностей чи порівнянь, а полягає у привнесенні, вживленні принципів та прийомів інших родів мистецтв у літературу, розширенні можливостей мови для адекватного її функціонування в мистецькому дискурсі.

Як здійснюється перехід від однієї системи кодифікації до другої, як це відбивається у структурі твору, якими словесно-інтонаційними засобами може ретранслюватися несловесна інформація, як позначається на сприйнятті художнього твору накладання різних семіотичних рівнів – це коло питань спробуємо з'ясувати, обравши об'єктом розгляду емігрантські романи В. Винниченка.

На початку варто згадати оповідання “Олаф Стефензон”, де українець-скульптор, що намагається утвердитися в Парижі, випадково знайомиться з художником-шведом, колишнім робітником, у якого травмовано праву руку. Їхні дискусії про мистецтво значною мірою виражають думки самого Винниченка, для якого головним у літературі, у мистецтві була людина. «Людина – це рух переживання, це думка, радість, печаль, мрія, страждання, надія. Техніка? Форма? Давайте її сюди, давайте найкращу, найдосконалішу форму: імпресіонізм, примітивізм, натуралізм, чорт-біс, все, що може найкраще обкреслити людину...» [5, 628].

Вкладені в уста Олафа Стефенсона слова про зображення людини, її внутрішнього стану, думок, надій, переживань, мрій-сновидінь виражали ідейно-естетичну позицію Винниченка. Захоплення письменника малярством, коли він «мазав з нудьги» портрет Льва Юркевича, про що із самоіронією занотовує в Щоденнику 22 липня 1916 р., відкрило перед ним перспективу творчого самовираження і в живопису. Винниченко-художник – це, на думку О. Федорука, «вагома сторінка, викреслена з історії українського мистецтва» [29, 18]. Водночас навряд чи випадає погодитися зі С. Гординським стосовно того, що «як письменник і політик – це одна людина, а як художник – зовсім інша і що своїх поглядів письменницьких чи політичних він у малярстві популяризувати не намагався» [10, 60]. Розглядаючи творчість Винниченка в дискурсі інтермедіальності, можна навести чимало прикладів поєднання літературних і мистецьких елементів, реалізації письменницьких поглядів у малярстві і, навпаки, трансформації літературоцентризму в артцентризм. А те, що Винниченко вийшов, як відзначали критики, за межі аматорства, пояснюється його динамічним мистецьким зростанням на ґрунті французьких малярських ідей – спершу в середовищі «Еколь де Парі», а потім у художній атмосфері Провансу, де зазвичай завершували свій життєвий шлях такі видатні майстри, як Бонар, Матіс, Пікассо.

Молодий письменник був дуже спостережливий. Він прагне зафіксувати переливи світла в різні пори дня, зміни в настроях природи й детально занотовує свої враження, прикметні особливою колористичністю. 16 липня 1916 р. він зауважує: «Кольори жовтогарячі, червоні, зелені, білі. Вся (хустка. – Г. С.) яскраво насичена фарбами. Дачниці нагадують “малявінських баб” [7, 212]. Безсумнівно, це вже погляд живописця, який сприймає світ у барвах та грі відтінків.

А запис у Щоденнику від 2 квітня 1918 р. аж проситься на полотно: «Чого мені часто з солодкою тугою, яка може бути тільки за рідним любим краєм, уявляється така картина: широка, безкрая рівнина пустелі, вкритої червонуватим, наче іржавим, піском. Хвилясті бугрики подекуди розбивають

застиглу, заціпенілу одноманітність краєвиду. Небо блідо-зелене без єдиної хмаринки, а один край його, де заходить сонце, пурпурно-червоний. Пурпур по краях тоне, переходить у жовте, жовте в зелене» [7, 282].

Більшість із естетичних (саме живописних) принципів були успішно зреалізовані письменником у «Сонячній машині». Напружений сюжет, емоційна наснаженість дії насамперед увиразнюють боротьбу ідей і думок персонажів, їхні суперечки й зіткнення. У «Сонячній машині», яку ми розглядаємо в експресіоністичній парадигмі, помітна заданість провідної ідеї, ідеологічного завдання, яке стоїть перед автором. Хоча сюжет «Сонячної машини» й не відверто схематичний, як в експресіоністичній драмі, проте герої не сприймаються повнокровними характерами. Це радше «рупори ідей», умовні виразники авторських думок або ж допоміжні деталі механізму алегоричної фабули, штучної, придуманої колізії.

Якщо розглядати цей твір під кутом зору експресіоністичної поетики, то впадає у вічі справді планетарний масштаб охоплення подій та грандіозність проблематики – нової для українського роману зокрема й актуальної для всієї тогочасної світової прози загалом. Ідеться про суперечність між духовною культурою, мораллю і технічними можливостями людства.

«Сонячну машину», очевидно, можна умовно назвати постекспресіоністичним ревію або памфлетом, який художньо перетворює сучасність на апокаліптичну дійсність засобами репортажу, пародії, гіперболи, монтажу, хроніки. До того ж, усі ці елементи введені до художньої тканини роману з допомогою різних засобів: чи то шляхом переказу, чи завдяки експресивним репортажам із графічним їх оформленням або ж без нього. Функції голосу зовнішнього світу виконують у цьому творі газети.

Подибуємо у Винниченка й виділені графічно квазігазетні повідомлення; наведено тут і листи та інші квазідокументи, які, з огляду на авторське тяжіння до кіносценарного стилю, сприймаються як необхідний елемент динамізації наративної структури. Адже одна із суттєвих ознак літератури й мистецтва 20-х років полягала у відтворенні прискореного пульсу сучасності,

до того ж із максимальною конкретністю, як панорами своєрідних документальних кадрів («Манхеттен», «42 паралель» Дос Пассоса; «Кінооко» Дзиги Вертова).

Місто в «Сонячній машині» постає досить неоднозначним, як руйнівна сила. Образ конкретної людини в романі абстрагується, підноситься до рівня «людини взагалі», а образ «сонячної машини» – до загрозливої перспективи з боку технічного й соціального прогресу; конкретне місто іноді набуває надісторичних рис. Ефект загрози з боку міста створюють постійно повторювані мотиви гуркоту, колотнечі, корчів, гримас. Образи руйнації, неспокою, шамотіння визначають долі героїв за принципом асоціації. Згідно з експресіоністичним каноном, Берлін у «Сонячній машині» – не тільки допомагає уявити узагальнену картину сучасного міста, а й нагадує про біблійний Вавилон.

Про послідовно експресіоністичну настанову автора свідчить і те, що в романі, – тут варто погодитись із М. Зеровим – «панують рух і міміка <...> майже ні одного ресурсу психологічної манери» [14, 129]. Що ж до темпу розповіді, то він доволі динамічний, проте в сенсі композиційної побудови перша частина роману виглядає все ж надто розтягнутою, хоча й це – атрибут експресіонізму, зокрема, триптихової композиції твору. Ритм породжують також чергування пейзажних рефренів, якими здебільшого починається кожний наступний розділ.

Винниченко, солідаризуючись в естетичному плані з німецькими експресіоністами, не приймав капіталістичного світу, антигуманної дійсності (хоча як автор роману-антиутопії постійно проєкціював його на реалії казарменого соціалізму), тож і не міг утілити свої враження в гармонійні художні форми. Отже, у «Сонячній машині» спостерігаємо притаманну експресіонізму прямоту зображення, нарочиту рустикальність, що виливається в зримій вкороченості фігур, маскоподібності облич та ін. «Поважно й серйозно, нахиливши бичачу, цегляного кольору шию, він (Мертенс. – Г. С.) коротким, поштивим жестом куцої, товстої руки поводить на

дерев'яний фотель» [6, 8]. Те саме стосується й різкої контрастності кольорів: «Тіна. Синя суконька, зелененький жакет і фіолетовий загонистий капелюшок» [6, 153].

Інтерес експресіоністів до людини відбився не лише в «перенаселенні» творів героями, а й у своєрідному олюдненні явищ природи: «Задоволено відкашлюючись у сиву бороду, з гуркотом тупотить на захід грім. Тьмяними слізьми перешіптуються в ошелешеній, притихлій тьмі нагойдані, натіпані дерева, часом потрушуючи нам'ятими чубами. Стомлено, з полегшенням дихає трава, земля, заплакані квіти» [6, 210]. Цьому ж ефектові слугує й прийом повторюваності кольору.

Творчий метод Винниченка-експресіоніста можна сприймати як цілком послідовний і монолітний, якщо вести мову про його літературний та малярський доробок. Аналізуючи поетику і стиль «Сонячної машини», не можна не завважити, зокрема, притаманної експресіоністичному живопису рустикальності, дисонансності в поєднанні кольорів, випуклості, рельєфності. Український прозаїк, подібно до таких митців, як Г. Гросс, О. Дікс, М. Бекманн, немов «виштовхує» ту чи ту частину твору або рису зовнішності когось із героїв на читачів (яких умовно можна вважати глядачами, наскільки майстерним і точним постає в романі візуальне зображення).

Суттєва ознака стилю «Сонячної машини» – експресія, що виникає внаслідок зіставлення «гарячої» сучасної дійсності з уявленнями про неї розповідача, укрупнення огидних явищ і картин. Тут створюється своєрідна колізія мистецтва, спроможна «видихнути» стогін відчаю, болю і творчості, мистецтва, яке поціновує життя із соціально-етичних позицій. Саме це дає змогу порівнювати її із живописом Г. Гросса, який у своїх пронизливих сатиричних малюнках нещадно розкрив спершу жорстоке та безглузде обличчя війни, а згодом «блаженство» повоєнних років. Це стосується і графіки О. Дікса, який зумів із численними подробицями відтворити мерзенне обличчя німецької буржуазії («Інваліди війни, що грають у карти»; «Повії на вулицях»; «Каліки війни», «Продавець сірників», графічна серія «Війна»).

Роман Винниченка суголосний також із дражливими й гарячковими малюнками Е. Л. Кірхнера, де відтворено лицемірний світ німецьких кабаре, будинків розпусти, життя вулиці (серія «Вулиця»). Не будемо стверджувати, що український автор був знайомий саме із цими мистецькими творами, але й не заперечуватимемо цього, знаючи його інтерес до живопису та власні малярські уподобання. У щоденнику є такі записи: «В палаці модерного мистецтва. Знайдення джерел впливу на Глуценка: молодий німець Діх з його двома автопортретами. Та ж сама неподібність» [7, 437]. Напрочуд чутливий митець, сам – маляр, Винниченко тонко й проникливо вловив загальну тенденцію до своєрідного викривлення дійсності, контрастності, деформації, відтворення руху завдяки механічно-ритмічному повторюванню деталей, залученню природи до характеристики подій, симультанності дії, що виявляється у формі триптиха. З певною часткою умовності можна розглядати композицію «Сонячної машини» як експресіоністичний симультанний триптих, центральна частина якого (за аналогією до триптиха О. Дікса «Велике місто») у гротесково-сатиричній формі відтворює життя Німеччини та Берліна – занепад старої аристократії та народження нової, злочини екстремістських груп тощо. Ліва частина триптиха передає історію продукування «сонячного хліба», а права – війну за світове панування.

За характером зображення, гостротою та несподіваністю конфліктів, за шоківим впливом деталей, рівнем узагальненості, за гостротою характеристик стиль роману Винниченка можна певною мірою порівняти з картинами ще одного художника-експресіоніста – Г. Гросса, який 1923 р. створив серію з 57 політичних рисунків із підзаголовком «Розплата буде!», які супроводжувалися в'їдливо-ущипливими підписами. На одному з них крупним планом показано товстелезного, пихатого буржуя, подібного до Мертенса. Отже, дійсність виступає в романі здебільшого в гіперболізовано символічній формі. Що ж до передбачень Винниченка в царині політики, то очевидно, що він, як і чимало з експресіоністів, передрікав появу тоталітаризму ще на початку 20-х років.

Однією з найбільш ранніх галузей взаємодії візуальних і вербальних мистецтв є екфразис (словесний опис рукотворного твору мистецтва). Переважно як семіотичне явище розглядає екфразис Ю. Лотман. Функції цього засобу в літературному тексті – інформативна, дієгетична, екранувальна, естетична тощо – здійснюються в зоні напружень між двома текстами. На думку Лотмана, «переключення однієї системи семіотичної свідомості тексту в іншу на якомусь внутрішньому структурному рубежі складає в цьому випадку основу генерування смислу. Така побудова, передусім, загострює момент гри в тексті: з позиції іншого способу кодування, текст набуває рис підвищеної умовності, підкреслюється його ігровий характер: іронічний, пародійний, театралізований тощо смисл. Одночасно підкреслюється роль меж тексту як зовнішніх, що відділяють його від не-тексту, так і внутрішніх, що розділяють ділянки різної кодованості» [20, 66]. При цьому Ю. Лотман вважає проблематичною можливість адекватного перекладу з візуальної «мови» на вербальну.

У «Сонячній машині» віднаходимо кілька типів екфразисів. Хоча, якщо бути об'єктивним, то психологічний стан письменника-емігранта, його підвищена емоційність і вибуховість характеру не надто сприяли створенню розлогих, детальних описів артефактів.

Реальне місто в романі стає міражем, і це входить у художній задум письменника, який створює незалежний естетичний об'єкт. При описі палацо крупний план фіксуються деталі, які породжують ілюзію «неприкрашеної», «непідробної» дійсності: «Стиль омнеїзму»! Розуміється, омнеїзму, всеїзму, всього, що тільки можна зібрати, купити; щирий витвір нажертої честоловності й претензійної нездарності. О віки, ви проминули недурно, тут зібрано все, що творив ваш геній: і шпиляста, напружена в небо, в потойбічність, у тайну готика; і округлий, заспокоєний у святій урочистості візантизм; і брутальний, але змодернізований американізм; величезне депо стилів і епох, накопичена страшна кучугура дорогоцінних речей, понакрадуваних, понаграбовуваних і зганьблених негідними руками. Понурі, стіжкуваті башти – і розлогі, сміхотливі тераси.. Аскетичні шпилі – і череваті бані. Над дорійським порталом парадного входу з

строгими, чистими колонами – у виступах, прищах і гримасах неомнійська башта на дівочих, незайманих, святих ногах – тіло череватого, погризеного нечистими коробами розпусного біржового махера» [6, 6]. Р. Барт називав це явище реалістичної деталізації преференційною ілюзією. «Істина цієї ілюзії в тому, що «реальність», будучи вигнаною з реалістичного висловлювання як денотативне означуване, входить у нього вже як означуване конотативне; варто лише визнати, що певного гатунку деталі безпосередньо відсилають до реальності, як вони тут же починають неявним чином означувати її». [33, 399]. Утім, переконуючи читача в правдоподібності зображуваного, письменник уникає чіткого архітектурного об'єкта. Являючи собою складний художній феномен, архітектурний образ постає метафоричним аналогом композиції.

За допомогою екфразисів відбувається «дискредитація» художнього вимислу як принципу наслідування реальності, реалістичної правдоподібності. Картина створює ще один ступінь опосередкування, відчуження художньої реальності у сферу наслідування наслідуванням. «Велика кругла зала з банею, з церковними довгими кольоровими вікнами, з фресками (знову поганенька копія з мертенсівської препоганої зали)... Вгорі горить жовтий, перепущений через жовто-червоне скло вікна, великий сніп сонячних променів... Посеред зали, закинувши в жагучій радості й тузі руки за голову, вся витягнена криком нестримного прагнення, стоїть прекрасна копія «Краси» Аделя, суперниці Венери Мілоської» [6, 95-96].

Співвідношення уявного і реального можна інтерпретувати в терміні М. Епштейна «метабола». Метабола – це образ, який не ділиться надвоє, на пряме і переносне, на описаний предмет і залучену подібність, це образ подвійної і zarazом єдиної реальності. Це примхлива, барокова, босхіанська реальність, яка сама по собі ще й ірреальна. Прикладом такої метаболи можна вважати опис «брильянтової» зали в палаці Мертенса: «Брильянтова» овальна зала сліпуче стріляє різнофарбними колючими вогнями. Найпарадніша зала мертенсівського палацу, найдорожчий витвір сконцентрованої могутності, оцінений соціалістами на п'ять років життя двадцяти мільйонів робітників. Ці

життя двадцяти мільйонів горять, переливаються, бризкають, стріляють вогнями, – тисячі різнокольорових свічок, засвічених у храмі на велике свято» [6, 168-169].

У літературі XX ст. екфразис із риторичного жанру перетворюється на метатекстуальну вставку, яка експлікує творчі інтенції письменника. Можна говорити про кілька типів інтермедіальної (літературно-візуальної) інкорпорації. Перша модель, яку формують повторювані іконічні знаки живопису, породжує дискретний цитатний простір. Друга модель базується на інтегрованому просторі артефактів, який унаочнює харизматичного творця – вигаданого або реального, але гранично міфологізованого. Можна розмежувати типи інтермедіальної проекції концептуальних моделей візуальних мистецтв. Якщо дискретні тексти тяжіють до організації за принципом колажу, бриколажу, центону, монтажу, то монолітність текстів другого типу створює передумови для формування уніфікованого простору тексту-картини.

Крім проаналізованого вище архітектурного екфразису, цікавим видається портретний екфразис із роману «Слово за тобою, Сталіне!». У різних кабінетах герой подибує численні парсуни радянського диктатора. «Десятки, а то й, може, й сотні тисяч людських існувань... можуть бути перевернені помахом пальця он тієї істоти, що так немовби просто й привітно дивиться з портрета на стіні (який був у кожній кабінці)» [9, 76]. Завдяки цим візуальним маркерам, які згадані (хоч і не ретельно прописані) у творі разів із десять, виникає своєрідний напружений ритм дії.

Аналізуючи історію написання «Сонячної машини», особливості її поетики, не можна обійти увагою й такий момент, як співвідношення твору з німецьким експресіоністичним кінематографом. Кінематографічна діяльність Винниченка розгорталася на тлі розквіту і всесвітнього тріумфу німецького експресіоністичного кіно («Голем», 1915, «Гомункулус», 1916; Кабінет доктора Калігарі», 1920). Цілком імовірно, що український письменник, який дуже любив цей вид мистецтва (переїхавши згодом до Франції, він навіть мав намір придбати власний кінотеатр), і до того ж мріяв про діяльність екранного сценариста, не міг не познайомитися з німецькими фільмами.

Указівки «Шоденника» підтверджують такі припущення: «В кіно. «Симфонія жаху»; «А. Болейн» (1921) (ідеться про фільм видатного німецького режисера Е. Любіча. – Г. С.); «На “Rund um die Ehe” (Довкола шлюбу. – Г. С.). Постановка Lubitsch’a. Художньо. Треба занотувати. З Lubitsch’ем можна колись мати справу» [8, 126, 26, 458-459].

Як і в зазначених фільмах, один із наріжних каменів Винниченкової етичної та естетичної концепції – проблема моральної відповідальності, “чесності з собою”. Відчайдушна спроба зберегти чистими руки й совість героя призводять до того, що автор «Сонячної машини» вміщує Рудольфа Штора до лікарні для душевнохворих, що є цілком типовою для літератури ХХ ст. ситуацією.

Мотив романтичного недосяжного кохання переплітається в романі Винниченка, як і в експресіоністичному кінематографі, з мотивом нереалізованих людських можливостей і недосяжної вищої свободи. Ускладнена багатоплановість, поєднання реалістичної та романтичної образності з експресіоністичною символікою створюють той особливий тон, який вирізняє “Сонячну машину» з-поміж усього попереднього доробку автора. Письменник припускається такої гіперболізації, яка до того загалом була невласлива його психологічній манері: «Обличчя Рудольфа чисте, виголене, здоровецьке, без найменших ознак самозаглибленості» [6, 68]. Герої Винниченка – це аж ніяк не герої літератури ХІХ ст. Слушну думку висловив М. Зеров із приводу того, що «підкреслена міміка, виведені поза межі звичайної жестикуляції рухи заступають так звану “психологічну аналізу”, докладне авторове з’ясування душевного стану героїв» [14, 122]. Усе це зроблено з огляду на зорове сприймання дійсності просто блискуче: «Еліза з першого-таки погляду в листа батька тратить усю свою звичайну напружену величність, заглибленість у себе: вона по-баб’ячому, гикавкою скрикує, схоплюється, хапає знову листа, знову гикає, перекрививши рота набік, і з перекривленим ротом, перекривленими, непринцесними очима пробігає повз

Йоганна, не помітивши його притуленої до стіни, змертвої, крихітної постаті» [6, 15].

Фантазмагоричні картини «Сонячної машини», подібно до того, як це відбувається у згаданих кінофільмах, немовби виростають із реалій життя. Водночас письменник стирає межу між «реальним» і фантастичними подіями, що дуже майстерно робили німецькі кінорежисери. Певну частину фабули роману можна сприймати як галюцинації хворого Рудольфа Штора, що дає змогу маскувати прогалини в науково-технічних припущеннях.

Образи роману, як і експресіоністичних творів загалом, мають тенденцію переростати в символи. Нарощуючи та згущуючи асоціації, Винниченко звертається до т. зв. непрямих символів (коронка Зігфріда, украдена у принцеси Елізи, – корона Землі). У певному сенсі частина героїв «Сонячної машини» набуває рис казково-символічних персонажів. Сам сюжет роману почасти нагадує казково-символічну композицію, а подеколи роман-фентезі: боротьба героїв проти злих сил, циклічність дії, три кола спокус (нікому не відоме тихе життя – багатство, слава – перспектива безмежної влади над світом).

Як і творці експресіоністичних полотен та кінофільмів, Винниченко наділяє своїх героїв здебільшого однією-двома рисами, які набувають символічного змісту. Автор, на думку М. Зерова, «ніде не з'ясовує, як постало те або інше почуття, якої форми воно і під яким впливом набрало. Він подає тільки ряд умовних рухів і ласкаво дозволяє розшифрувати їх глядачеві» [14, 129].

Одним з основних принципів організації матеріалу в «Сонячній машині» постає монтаж. Тому чимало подій та явищ, розділених у часі та просторі, настільки зближуються, що виникає ефект одночасності (симультанності) й одномірності того, що відбувається.

Якщо погодитись із думкою, що «Сонячна машина» – це проміжне явище між класичним експресіонізмом і постекспресіонізмом («магічним реалізмом», «новою діловитістю»), то помічаємо зміни у змістовому насиченні

зображувальних засобів, зокрема монтажі. Приміром, у «Сонячній машині» за допомогою монтажу відтворено специфіку сприймання героями навколишньої дійсності. Роман постає вже не нагромадженням картин, як це траплялось у ранніх експресіоністів, а організованою єдністю. Ідеться не про монтаж нейтральних фактів, прихильником якого був Дос Пассос, а про драматично напружений фантастичний сюжет, що має тенденцію до розвитку, про драму, учасником якої стає все людство. З одного боку, для героїв Винниченка Берлін та його мешканці – це хаос, сум'яття облич, вуличних сцен. На підставі зорових вражень, їхнього миготіння, незв'язаного хаотичного нагромадження, виникають найпростіші асоціації. Зорові враження, об'єднані завдяки монтажу та асоціації, які виникають у зв'язку з ними, – це і є так званий потік свідомості, новий прийом для літератури 20-х років (і, зокрема, для Винниченка), спосіб організації внутрішнього світу героїв. Почуття героїв розкриваються завдяки монтажу не лише зовнішніх вражень і пов'язаних із ними асоціацій (потіку свідомості), а й лейтмотивів. Їхнє постійне повторювання має викликати настрій і привести до усвідомлення внутрішнього стану героя. Монтаж, таким чином, надає динаміки не лише картинам міського життя, а й сприяє внутрішньому розвитку загальної ідеї, загального сенсу пасажів, що, хоч і стоять поруч, проте щільно між собою не пов'язані. Окрім того, не можна не помітити у творі ще одного, так би мовити, внутрішнього смислового монтажу, що вможливлює асоціацію Берліна з Києвом.

У 20-х роках кіно уявлялося багатьом митцям виразом духу, специфіки міського життя: «Кіно і велике місто – однаковою мірою продукти розвиненого капіталізму і технічної революції» [34, 41]. Під час перебування в Німеччині в 1921 – 1923 рр., Винниченко налагодив найтісніші особисті контакти з групою грузинських емігрантів. З ініціативи колишнього консула незалежної Грузії В. Думбадзе було створено товариство «Укрінфільм», яке мало на меті випускати українські та грузинські фільми. Тоді ж Винниченко почав писати кіносценарій «Сонячна машина», а з М. Грушевським було

домовлено про створення сценарію історичного фільму «Запорожці». Проте ці плани залишилися нереалізованими.

Вплив кінематографа на літературу впродовж XX ст. дедалі посилювався. Дослідники (Н. Дмитрієва, Л. Іллічова, Н. Лобова, І. Мартянова, З. Старкова, А. Базен, С. Герасимов, І. Маневич, М. Ромм, Ю. Караулов, Ю. Цив'ян та ін.). виокремлювали найсуттєвіші аспекти цього впливу: композиція, способи розгортання оповіді, крупний план, асоціативні прийоми, регресія. У другій половині XX ст. домінантною стає думка про взаємопроникнення кіно і літератури. Нині ці види мистецтва сприймаються з позиції синтезу мистецтва. Синтез кіно і літератури зумовлений загальними тенденціями культурного й суспільного розвитку, пов'язаними зі зміною інформації, що, своєю чергою, приводить до трансформації свідомості сучасного покоління.

Нинішній стан масової культури визначається зміною образних домінант: візуальний образ «виштовхує» образ логіко-словесний, що призводить до формування т. зв. кліпової свідомості. Вона сприймає дійсність не як щось цілісне, а шляхом розрізнених аудіовізуальних образів.

Слово «clіp» у перекладі з англійської означає «стрижка», «швидкість» (руху); «вирізка» (з газети); «уривок» (із фільму); «нарізка». Ще одне значення слова «кліп» – сильний удар, стусан, затріщина. Кліповій свідомості бракує цілісного уявлення про світ, про життя. Людина сприймає події як ланцюг випадкових фактів, позбавлених мають логічного і причиново-наслідкового зв'язку. Кліповість властива сучасним текстам навіть реалістичного спрямування, в якому принцип детермінізму базовий.

Російський дослідник А. Новиков-Ланської зазначав: «Кліпова свідомість – це початок повороту від лінійного прозаїчного світовідчуття до нелінійного. Від розгорнутої послідовності сюжету до напруженого символізму коротких, але бездонних поетичних метафор. Від історичної свідомості до міфологічної» [25].

Нещодавно відомий британський футуролог Джеймс Мартін (той самий, котрий передрік у 1980-і рр. наступ «ери Інтернету») заявив, що на людство

найближчим часом чекає «всебічне закаламучення розуму». Дослідник поділяє людей на два типи. Перші – це «люди книги», які отримують багато інформації від читання, тому їхня основна риса – дуже гарний обсяг уваги. «Люди екрана» кардинально відрізняються від них. Їм властива швидка реакція. Саме по собі це непогано, але заважає координації з іншими. У ході розмови «люди екрана» постійно прагнуть змінити тему і рухатися далі.

Якщо тлумачити кліповість естетично, то її можна співвіднести з іконоцентричністю (гр. *icon* – ікона, образ). Кліповість сьогодні розуміють як картинку, тобто мислення, передусім готове сприймати й розуміти поняття і судження, явлені в текстах. Таку настанову С. Аверінцев убачав у давньоруській культурі, на відміну від західноєвропейської [1], якій більше притаманний логоцентризм. Але якщо іконоцентричне світобачення в давнину було ґрунтоване на зоровому зануренні у твір мистецтва (споглядання ікони), то кліпове все ж таки принципово відрізняється своєю поверховістю. Це процес відродження величезної кількості різноманітних властивостей об'єктів, без урахування зв'язків між ними, прикметний фрагментарністю інформаційного потоку, алогічністю, тотальною різноманітністю отримуваних відомостей, високою швидкістю переключення між частинами, уривками інформації, відсутністю цілісної картини сприйняття навколишнього світу.

Р. Барт розрізняє *текст-задоволення* і *текст-наслоду*. «Текст-задоволення – це текст, що приносить задоволення, що заповнює нас без останку, викликає ейфорію, він іде від культури, не пориває з нею і пов'язаний з практикою *комфортабельного* читання. Текст-наслода – це текст, що викликає почуття загубленості, дискомфорту (яке часом доходить до тоскності), він розхитує історичні, культурні, психологічні устої читача, його звичні смаки, цінності, спогади, викликає кризу в його стосунках з мовою» [2, 471].

Особливість «Сонячної машини» – відсутність чітких часових меж. Важко збагнути, скільки часу відбувається одна дія й наскільки багато часу минуло від однієї події до іншої. Така невизначеність хронотопу – характерна

прикмета авторської свідомості в романі. Самі фрагменти у творі не пов'язані жодним чином – початок нової глави може просто перенести читача в інше місце. Наприклад, частина друга роману починається сценою в кабінеті Мертенса, спілкуванням між Мертенсом і графом Адольфом, у якому йдеться про катастрофічність наслідків появи сонячної машини для всієї культури, людяності. Сцена ця займає неповні дві сторінки. І відразу ж відбувається своєрідна монтажна перебивка до наступної сцени, у якій доктор Тіле, Макс Штор і Фріц обговорюють деталі терористичної операції. І через дві сторінки в наступному підрозділі йдеться про сцену в палаці графа Еленберга, а далі описано зустріч князівни Елізи та Рудольфа Штора, під час якої принцеса просить Рудольфа відмовитися від свого винаходу, бо він уже приніс людству великі страждання. Кожний маленький розділок обсягом у кілька сторінок, фактично, формує сценарій «довгого» кліпу під назвою «Сонячна машина». «Кліп» у Винниченка насичений великою кількістю фраз, і головне його завдання – створити не логічне, а емоційне ставлення до того, що відбувається.

Переживання, посилюючись під час перегляду візуальних образів, активізують фантазію, уяву. Візуальна культура, звертаючись до внутрішнього світу людини, переміщує її в царину уявного буття. Тут глядач дістає можливість уявляти і програвати ідеальні ситуації, звертаючись до ідеального світу. Як зазначає Е. Морен, «кінематограф володіє чарівністю зображення <...>, бо оновлює й підносить банальне й повсякденне бачення речей» (Цит за: [13, 195]). Глядач, фіксуючи нестандартні, з погляду буденності, ефекти й ситуації, сприймає їх як звичне, не дивуючись.

Саме тому, що кінематограф як візуальне мистецтво вплинув не тільки на художню літературу, він став, за словами Ю. Цив'яна, терміном літературознавства й певною мірою лінгвістики [31]. Щоб уточнити поняття кінематографічного тексту, дослідники аналізують не лише свідомість сучасної аудиторії, а й авторське світосприйняття, його ідеологію. Наприклад, Л. Шварц розуміє під ідіостилем «сукупність глибинних текстопороджувальних домінант і констант певного автора, структуротворчий стрижень творчості» [32, 129].

Таким продуктивним чинником роману українського письменника можна вважати саме кліповість, експресіоністичність зображення.

І. Мартянова в основі літературної кінематографічності вбачає функціонально-смисловий принцип, яким автор послуговується, прагнучи динамізувати зображення того, що можна спостерігати, і керувати сприйняттям читача. У цьому випадку кінематографічність тексту – риса світобачення, яке становить компонент ідіостилу. Стиль Винниченка в «Сонячній машині» прикметний специфічним використанням граматичних, стилістичних, лексичних засобів, оригінальністю побудови сюжету, мотиваційною організацією та поводженням із хронотопом. Як зазначає І. Мартянова, кіно «розширило межі інтертекстуальності науки і літератури, саме ж використання прийомів, які імітують кінематографічну зображальність, стало у ХХ ст. більш значущим для композиційно-синтаксичної організації тексту і його графічного оформлення» [22, 132].

Кіно, як відомо, має певні специфічні ознаки: високий ступінь наближення до дійсності; аудіовізуальний характер; монтажність; динамічність кута зору; особлива просторово-часова організація. Фільм покликаний відтворювати явища, які викликають у глядача певного штибу емоції, відчуття. Утім кіно тільки показує ці явища, не пояснюючи їх. Мистецтво кінематографа, як зазначає Ю. Лотман, «викликає у глядача емоційну віру в справжність того, що показується на екрані» [19, 7]. Треба зазначити, що кліповий текст «Сонячної машини» робить читача, як і глядача в кіно, співучасником того, що відбувається на екрані чи в тексті. Кіно – це відображення динаміки світу. У цьому мистецтві рух відбувається завдяки зміні кадрів чи зміні масштабу зображення. У романі Винниченка «міжкадровий» і «внутрікадровий» монтажі складають основу композиції твору, базовану на кліповому принципі.

Особливого значення в кінематографі набуває кут зору. У класичній літературі, на відміну від кіно, зовнішній світ виражається через призму свідомості і світовідчуття героя. На думку Б. Шкловського, це робить кут зору суб'єктивним (на противагу об'єктивному в кіно), допускає існування кількох

точок зору чи їхню заміну. Крім того, художній текст відрізняється можливістю автора прокоментувати обраний ракурс. Однак Т. Можасєва стверджує, що сучасний художній текст, сприйнявши цей кінематографічний засіб, приводить до самоусунення автора-оповідача, щоби об'єктивізувати рівноправних оповідачів-персонажів, кожен із яких – носій незалежної точки зору.

Кіномистецтво не просто виражає бачення світу митцем, а нав'язує його глядачеві, котрий сприймає зміст фільму очима його автора. Тому згадана дослідниця вважає ефект присутності найважливішим феноменом кінорецепції. Ефект присутності досягається зміною масштабу зображення [23]. Завдяки цьому в публіки виникає ілюзія власного руху відносно об'єктів, зображених на екрані. Винниченко суворо дотримується принципу авторської точки зору в «Сонячній машині». Він, фактично, присутній у кожній сцені; з одного боку, його точка зору домінує над поглядами героїв, а з другого – частина героїв виражає письменницьку позицію.

Фахівці зауважують такі особливості часової організації в кіномистецтві, які зумовлені використанням принципу монтажу: циклічність оповіді, її фрагментарність, уривчастість і відсутність зовнішніх логічних зв'язків. Специфічною рисою фільму дослідники вважають те, що його «мова» не має форм минулого часу і весь зображувальний час трансформується в теперішнє. Цікаво, що Винниченко, не знаючи цих особливостей кінобудови, дотримується в «Сонячній машині» саме згаданих принципів. Його розповідь теж ведеться лише в теперішньому часі, а весь хронотоп орієнтований на теперішнє. Ідеться про будь-яку подію твору, незалежно від того, до минулого чи майбутнього воно належить. Це пояснюється характерним для кінематографа ефектом присутності. Завдяки точці зору глядач потрапляє у простір фільму; створення ілюзії сіюхвилинності кіно – спосіб включити читача в кінематографічний час.

Щоб виявити специфіку кінематографічної прози, необхідно співвіднести деякі особливості кіно і літератури, які взаємодіють у процесі синтезу цих видів мистецтва. Передусім ідеться про характер образності. У

літературі розповідь виражає зміст явищ і реакцію на них, кіно ж відтворює самі явища, використовуючи аудіовізуальні образи. Центральний компонент літератури – слово як носій смислів. Словесні образи літератури спираються на асоціативне мислення читача, змушуючи працювати його логіку. Образи ж кіно націлені на конкретно-предметне мислення, яке лише констатує об'єкт. Зображальність у художньому тексті опосередкована, тобто ілюзія видимості досягається завдяки емоційним асоціаціям і метафорам. У Винниченковій «Сонячній машині» вдало поєднані словесні образи з візуальними, наприклад, в описі екстер'єру берлінської біржі: «Ось воно, серце Німеччини. Величезна темно-сіра буддійська пагода, шершава, важка, як велетенська черепаха, що міцно вперлася на лапи й роззявила пащу-двері. Круг неї, як стривожені комахи, шамотяться авто, приїжджають, від'їжджають, трусяться, пихкають, нетерпеливляться. Люди пачками вистрибують із них і прожогом несуться в роззявлену пащу черепахи» [6, 189]. Бачимо в цьому уривку й метафори, й асоціації, притаманні кінообразності, а крім того, словесні образи, довгі переліки, орієнтовані на асоціативне мислення читача.

Не можна також забувати про монтажність. Прийом монтажу спершу прийшов у кіномистецтво, як відомо, з літератури, кіно ж тільки збагатило й ускладнило цей принцип. Дослідники виокремлюють такі розширені монтажні прийоми в літературі: фрагментарна і «рвана» оповідь; розбивка на плани; паралельний монтаж; контрастні зіткнення; зміна величини предмета. Використання монтажу в кінематографічній прозі спрямоване на максимальну концентрацію уваги читача, що робить його співавтором твору й посилює значення хронотопу. Фрагментарна і «рвана» розповідь, основана на експресіоністичній образності, реалізована у Винниченка, як уже зазначалося, у кліповому мисленні. Розбивку на плани, зміну величини предмета й контрастні зіткнення можна проілюструвати сценою в покоях графа, у його міркуваннях про смерть монархії та занепад аристократії: «Згадати колишні часи! Монархія! Монархія – то не людина, то вислів сили, могутності, єдності покоління. Трони, паради, виходи королів, імператорів, побожність, релігійність, відчуження

їхньої особи, блиск, містична владність – це все не особисті якості, це – дух покоління, це – вищий закон». І далі після цих роздумів автор змінює величину предмета й подає портрет капіталу – владики сучасності: «На кричущо-золотому троні по нігті у брильєнтах, до підборіддя в шовках і оксамитах засідає всевладний, усекупуючий, усеграбуючий, усе задоволений капітал. Черевата потвора з вузькою крихтливою голівкою самозакоханого кретина, з масивними одвислими від самовпевненості губами й вузлуватими руками професійного ката» [6, 27].

Помітну роль відіграє також зміна хронотопу твору. Література – це мистецтво часове, тоді як простір у ній визначений нерегулярними показниками й не має категорій для вираження. У кіно ж простір і час виражені завдяки зображенню і звуку. Як наголошує Н. Ірза, «при об'єднанні мистецтв має місце домінування одного виду мистецтва, просторово-часова організація якого найширша та багат шарова» [16, 34]. У нашому випадку це кінематографічна проза, в якій актуалізуються властивості та принципи кіно.

Отже, кінематографічність художнього тексту можна визначити як сукупність спільних характеристик кіномистецтва і літератури, які відображають характер сучасного культурного розвитку. Більш детальна дефініція визначення літературної кінематографічності належить І. Март'яновій: «це характеристика тексту з монтажною технікою композиції, в якому завдяки різним, але передусім композиційно-синтаксичним засобам зображується динамічна ситуація спостереження» [22, 75].

З кіно пов'язана і проблема візуалізації художнього тексту. Між літературним твором і кіномистецтвом існує певна діалогічна спорідненість. Важливим видається той факт, що «візуальність» культури продовжує семіотичну традицію, згідно з якою текст розуміють як екстралінгвістичне явище» [28, 219]. Віртуальна візуалізація прози має зв'язок із феноменологічною естетикою структуралізму, а також постструктуралізму й деконструкції.

Кінематографічна проза – це результат синтезу кіномистецтва і літератури, що визначає її просторову організацію. У кінотексті сюжет відступає на другий план, поступаючись місцем монтажу. Досліджуючи реалізацію монтажного принципу в сучасній літературі, деякі вчені (І. Мартянова, Н. Лобкова, Вяч. Вс. Іванов) говорять про монтаж як модель культури й визначають його як принцип «побудови будь-яких повідомлень культури, який полягає в спів-розташуванні у гранично близькому просторі-часі бодай двох зображень самих предметів або ж цілісних сцен, відмінних одна від одної за денотатами чи структурою» [15, 29].

У культурі XX ст. домінує асоціативний принцип монтажної побудови. Її основу складають слухові та зорові асоціації. Монтажна побудова змушує глядача виявляти співтворчість. При цьому активізуються сенсорні механізми, сприймана інформація набуває переривчастого, фрагментарного характеру. Це дає змогу Вяч. Вс. Іванову завважити особливість монтажної композиції – безсюжетність, яка полягає в наявності ймовірного, а не логічного зв'язку між подіями і предметами. Унаслідок використання монтажної побудови сюжет набуває переривчастого характеру. Усе це яскраво помітно у Винниченковій «Сонячній машині».

У кінематографі монтаж передбачає виокремлює в події найбільш важливі моменти, зйомку не всієї події, а саме цих моментів, до того ж зйомку в таких ракурсах, які дають змогу найкраще побачити художню сутність різних моментів. Дослідники говорять про такі особливості монтажу, як асоціативний принцип протиставлення різнорідних елементів, збільшення сенсорної активності суб'єкта-сприймача, правопівкульний характер монтажної образності, домінування метонімічних настанов при сприйнятті деталей, переривчастий характер руху сюжету.

Поціновуючи роль і місце німецького експресіонізму (у живописному та кіноваріантах) у творчості В. Винниченка, можна твердити, що його філософсько-естетичні засади органічно увійшли в художню палітру митця. Вироблені експресіонізмом художні прийоми виявилися напрочуд адекватними

світопочуванню самого українського автора, змушеного назавжди виїхати за кордон, де він став по суті письменником-експатріантом, у багатьох моментах відійшовши од вітчизняної традиції, а водночас збагативши її новими естетичними відкриттями, адекватними тогочасній європейській культурі. Експресіоністична естетика й поетика стали в пригоді Винниченкові саме в моменті надзвичайної душевної напруги, вимушеного розриву з вітчизною, з колишніми однодумцями, у добу гострої політичної боротьби з більшовизмом і тоталітаризмом.

Аналізуючи інтермедіальну парадигму творчості цього автора, не можна обійти ще один важливий аспект. Ідеться про драматургізацію та театралізацію прози, що було дуже органічно для митця, який, не в останню чергу, був відомим у Європі українським драматургом.

Оскільки синкретизм – одна з найважливіших властивостей світової літератури у XX ст., то драматургізація прози постає одним із її виявів. Процес драматургізації помітний у зміні якості діалогів, монологів, полілогів. Згідно зі «Словником театру» П. Паві, «діалог розглядається як основна і найпоказовіша форма драми» [26, 67]. У випадку використання цього засобу досягається найбільш сильний «ефект реальності». Часто діалогічні репліки виконують подвійну функцію – репліки як такої і ремарки.

Про драматургізацію прози В. Винниченка варто говорити передусім у зв'язку з вагомістю модерністських принципів у творчості письменника. Для модернізму, як відомо, об'єктом зображення стає життя свідомості, а також підсвідомі сфери людської психіки. Хаотичність світу, його абсурдність і суперечливість, властиві модернізму, змушують людину звертатися до свого власного «я» як єдиного порятунку від дисгармонії. Звідси – героєм твору Винниченка стає не так людина – соціальна одиниця, як її внутрішній світ. У цьому зв'язку деякі дослідники говорять не про реалізм у класичному вигляді, а про певний новий «модерністський реалізм» (Г. Нефагіна, Н. Лейдерман, М. Липовецький, С. Чупринін, Г. Мережинська). Ведучи мову про

«модерністський реалізм», слід мати на увазі синтез різних родових ознак, зокрема вияв драматургізації прозаїчного тексту.

Винниченко ставить перед собою завдання зобразити особу в тій реальності, яка існує в її свідомості. Способом відображення цієї самої реальності часто слугує монолог, діалог, полілог. У діалогах, яких доволі багато в «Сонячній машині», розкривається глобальна проблематика твору, що свідчить про пріоритетну значущість діалогу, полілогу чи монологу порівняно з розповіддю, а отже, про драматургізацію прози.

– Що ж воно таке? О, господи, невже рукопис твоєї книжки?...

– Ні, не рукопис. А хочеш знати, що це?

– Як же не хотіти, коли ця мацапура всю нашу увагу відбирає. Мушу нарешті знати!

– Це індульгенція. Індульгенція всьому людству, всім людям разом і кожному зокрема, і тобі, і мені.

– Хм! Загадково. Але що тобі індульгенція потрібна, то в цьому ніякого сумніву немає.

– Так, тут є й мені, всім моїм пакостям, нещиростям, слабості, брудові, нікчемності. Але не тільки мені, а, повторюю, всім людям, всім їхнім пакостям, злочинствам, жорсткостям. Цілковите всепрощення! Забуття всіх гріхів. А також і святощів. Тут у цій коробці лежить смерть усіх богів і дияволів... У цій коробці, Сузанно, лежить бомба.

– Індульгенція й бомба. Цікавий багаж.

– Страшної, нечуваної сили бомба. Такої сили, що висадить у повітря всю історію людства. Переверне всі наші «непохитні» закони краси, моралі, економіки, науки, політики. Поперемішає всі народи на землі, дужче за вавилонську башту...» [6, 326].

Полілог не менш важливий у романі Винниченка. «Словник театру» тлумачить полілог як розмову між кількома особами. Полілог має по суті психологічний характер. Часом у творі може не відбуватися жодної дії, хоча розмова також «є дією через мовлення» [26, 459]. Водночас розкривається

підтекст, ідея твору. Полілог – це розмова між трьома чи більше особами. Той, хто сприймає та обробляє інформацію, водночас «готує» свою відповідь. У цьому процесі він оцінює не лише ситуацію спілкування, а й себе, усвідомлює своє істинне становище серед решти учасників полілогу й у суспільстві загалом.

« – Стягати всі, які є, сили до палацу! Взяти центр! Робити над палацом демонстрації, притягати до себе увагу, постягати з палацу в повітря й поза палац усю варту. Зайняти в повітрі всі підступи до палацу.

– Але наші вогні? Які наші вогні?

– Жовто-зелені. Вогні Сонячної машини!

– Панове! Нема часу на деталі? По дорозі обговоримо.

– Панове? Не робити в місті зайвої тривоги. Не викликати настороженості противника.

– Але треба попередити інші салони!

– Швидше, швидше!» [6, 602].

Література 20-х років являє собою унікальне явище, прикметне значною кількістю художніх відкриттів і досягнень, одним із яких можна вважати феномен театралізації прози. Настанови мистецтва 20-х рр.. на алогізм, зведений до статусу норми, за якою живе історичний час, привело до появи численних варіантів гротескної розповіді, яка постала в рамках ігрової концепції дійсності.

Святкове світовідчуття й «карнавалізація» як «форма художнього бачення, свого роду евристичний принцип, що дає змогу відкрити нове і досі небачене» (М. Бахтін) [3, сторінка?], широко проникли у прозу 20-х років, і, зокрема, у творчість Винниченка.

Герої «Сонячної машини» знаходять вихід у грі. Письменникові близька модель *homo ludens*. Як уважав Й. Гейзінга, гра стосовно людської природи (у розумінні ігрової) в еволюційному плані тотожна культурі. Ігрова стратегія реалізується й на рівні наративному у формі авторської маски, яку складають численні автобіографічні паралелі й аналогії.

В екстремальних умовах, що загрожують виродженням, грі підкоряються всі. Одні – несподівано для себе відкривши цей дар (деякі члени Інараку), інші – реалізуючи давню мрію (графиня Труда), треті, як принцеса Еліза, котра для цього навіть “переграла” безліч ампула, – знімаючи грим. Існує чимало й інших нюансів. Але так чи так, перед нами бурхливе карнавальне дійство, уселенське за характером, яке до того ж не знає поділу на виконавців та глядачів і заперечує буквально будь-які «ієрархічні стосунки». Карнавал за своєю суттю, зазначає М. Бахтін, – справжнє свято, «свято становлення, змін і оновлень. Він був ворожий будь-якому увічненню, завершенню і кінцю. Він дивився в незавершене майбутнє» [3, 15].

Два моменти тут особливо важливі: відмова від ієрархічних стосунків під час карнавалу та його спрямованість на незавершене майбутнє. Перший момент реалізувався в «Сонячній машині» у спільному пошукові навіть антагоністично налаштованими одне до одного людьми “коронки Зігфріда” та виходу зі створеної апокаліптичної ситуації. Другий момент – це ще один крок до пізнання фіналу роману. Здається, що всіх об’єднала ідея вільної праці та рівноправності, усі засуджують класову боротьбу, бідність, злочинність, грабунки, крадіжки, вбивства, владу – свідчення суцільної нерівності. Карнавал триває, і тому навіть «перемога сонячної машинки на всій планеті» [6, 607], щоправда, лише декларована, це ще не фінал. Фінал у Винниченка вийшов подвійний. Перший раз його ознаменовано технологічним вибухом, що зруйнував благополучне бездумне існування людей, зведених нав’язаним «щастям» до становища комах. Другий, розімкнутий у невідоме – пов’язаний із невизначеним майбуттям після закінчення карнавалу. Випробування сонячної машини завершилося тріумфом, що, своєю чергою, призвело до катастрофічного «щастя». Винниченко застановляється над питанням: чи треба ще раз випробовувати долю? Навіть «приправлену» вільною працею, мета якої завдяки існуванню самодостатньої «машинки» стає безглуздою. Обриси потворного, хоча й видозміненого утопічного майбутнього, його планування все тією ж машинкою, ідея радісно організованої праці в масштабах цілого

світу (у дію поступово залучаються Німеччина, уся Європа, міфічні Східні держави, Америка), намічена в ейфоричних деклараціях, гаслах – невидимі. Навряд чи письменник не мав ідейно-естетичної «програми». Подвійний фінал роману, перепланування утопічних і антиутопічних площин, роль машини, що розпадається на антиномії, нарешті, явище плинності (від руйнації до відновлення ідеї утопічної реальності), – усе це читається в романі як одверта відповідь на суперечності та катаклізми ХХ ст.

На «синтез матеріалу» як на необхідний складник праці над літературним твором указав А. Бєлий, сформулювавши власне бачення ролі автора: «Тут автор – режисер-постановник, макетист, костюмер, бутафор, виконавець» [4, 288]. Отже, взаємодія прози і театру створює принципово новий тип художньої творчості. І це значною мірою стосується Винниченка-прозаїка і драматурга.

Театральність прози передбачає діалог двох видів мистецтва – літератури і театру – і зміну законів побудови й семантики тексту художньої літератури під впливом театру («театрального коду»). Під театральністю в літературі дослідники розуміють специфічний сценічний спосіб розгортання сюжету й зображення характерів персонажів, який уключає просторовість і візуальність, з одного боку, та особливий ракурс сприйняття дійсності, з другого. У сучасній науці театральність – це категорія поетики прози, яка визначає особливий тип внутрішньої організації тексту на рівні структури, сюжетопобудови, образної системи й конфлікту, створює модель театральної (сценічної) вистави чи драматургічного тексту.

Театралізація, крім того, являє собою процес перенесення прийомів і принципів драматургії в недраматургічний текст, інтеграції сценічних і несценічних форм усередині прозаїчного простору. Результатом цього процесу й виявляється ефект театральності прозаїчного тексту. Принципово значущим моментом є те, що театралізація прози – це часто-густо акт несвідомої творчості письменника, що породжує особливе сприйняття тексту читачами.

Театральність прози виявляється в акцентованій декоративності розповіді, видовищності, прагненні до ретельної проробки інтер'єру, який

виконує функції сценічних декорацій, присутності театрального інтертексту, ремарковості в описі зовнішнього вигляду персонажа. Виклад наголошує на технічних деталях одягу, міміці, жестах; дія превалює над статикою; сюжет стрімко розвивається.

Презентація тексту як певної вистави посилюється за рахунок уведення у тканину розповіді численних сцен переодягання, маскараду, костюмованих проходів. Маскарадність художнього світу в «Сонячній машині» не створює враження свята, вона важка і гнітюча, бо просякнута духом революційної катастрофи. Серед форм театралізації варто назвати гротесковість і масковість образів, маріонетковість їхньої поведінки. Певна ляльковість персонажів виявляє себе не лише в портретних характеристиках, а й у тілесній поведінці (автоматизм жестів, театральність рухів).

У 20-х рр. характер театральності трансформується, що пояснюють зміною комплексу соціально-політичних і культурних умов. Набуває актуальності зображення насильства як невід'ємного складника тогочасного буття. На характер театралізації насильства накладає відбиток прагнення подолати страх перед трагічними подіями сучасності, бажання зрозуміти їх. Р. Барт визначає театральність як «театр мінус текст», у ній він вбачає «насиченість знаків і вражень» [33, 41, 23]. Подібне розуміння театральності демонструє і Ю. Лотман, який, спираючись на дослідження П. Богатирьова, основною ознакою театрального дійства називає високий ступінь семіотичності: «Весь світ, стаючи театральним світом, перебудовується за законом театрального простору, потрапляючи до якого, речі стають знаками речей» [18, 269].

Перше й найбільш очевидне значення театральності – видовищність – зумовлене природою самого театру, а саме: взаєминами «сцена – глядач». Її можна трактувати як акцентовану умовність, нарочитість театральних прийомів, навіть штучність у тих випадках, коли поняття театральності наповнюється негативними конотаціями. Утім у всіх випадках важлива настанова на візуальне, просторове сприйняття будь-якого явища.

Англійський дослідник Л. Клеберг [35, 43], спираючись на теорію театру Я.Мукаржовського [24], розглядає театральну функцію як єдність двох складників: знакової функції та функції глядача [35, 43]. Подібні думки висловлює й Г. Гачев: «Драма є ганьба (рос. позорище. – Г. С.) людської активності й тим самим саму синтетичну здатність людства з'ясовує <...>» [11, 274].

Театральність персонажа може виявлятися двома способами: або як концентрація емоційно-психічних сил людини, або як «умовність», «штучність» людської поведінки. В. Халізов розглядає театральність як двосторонній процес «театральності саморозкриття» і «театральності самозміни». В останньому випадку «людина перетворює себе й демонструє ближнім зовсім не те, що являє собою насправді. Такими є ігрова ексцентрика, блазнівство, клоунада стихія обману» [30, 67]. Ці форми театральності персонажа не включають одна одну, навпаки, вони можуть виявитися в одного автора й навіть в одному образі.

У сучасному театрознавстві з'явилося поняття перформативності, яке відрізняється від театральності. Театралізація будується на ігровому оголенні розриву між означуваним і означником, тоді як перформатизм цілковито знімає цей розрив. Перформатизм сягає ритуалу (зокрема й карнавалу), магії й фольклорних жанрів.

Значення перформативності найточніше описав Ж. Дерріда у статті про «театр жорстокості» Антонена Арто. На думку філософа, жорстокість пов'язана із принциповою не репрезентативністю реального. «Театр жорстокості – це не *репрезентація*. Це саме життя в тому, що воно має в собі *нерепрезентабельного*. Життя – не репрезентабельне джерело репрезентації. «Отже, я сказав «жорстокість» як сказав би «життя» (Останнє речення належить А. Арто. – Г. С.). І далі: «Це сама театральна практика жорстокості, у своїх діях та у своїй структурі, населяє нетелеологічний простір, або, радше, *витворює* такий простір [12, 472, 474].

Роман «Сонячна машина» може слугувати прикладом створення універсальної матриці, яка дає змогу поєднати різні види мистецтва в цілісному естетичному комплексі, своєрідному «шоу», у якому конгломеративно співіснують література-живопис-кіно-театр. Продемонстрована цим дійством можливість перекладу з однієї мови мистецтва на іншу в рамках однієї культури може продовжити подальші розробки на рівні як мономедійності (література, малярство), так і мультимедійності (театр, кіно тощо).

ЛІТЕРАТУРА

1. *Аверинцев С.* Античный риторический идеал и культура Возрождения // *Аверинцев С.* Риторика и стоки европейской языковой традиции. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – С. 347 – 363.
2. *Барт Р.* Удовольствие от текста // *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика, Поэтика. – М.: 1994.
3. *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М., 1990.
4. *Белый Андрей.* Театр и современная драма // *Белый Андрей.* Собр. Сочинений. Арабески. Книга статей. – М.: Республика, 2012.
5. *Винниченко В.* Краса і сила. Повісті та оповідання. – К.: Дніпро, 1989.
6. *Винниченко В.* Сонячна машина. – К.: Дніпро, 1989.
7. *Винниченко В.* Щоденник. 1911 – 1920. – Едмонтон – Нью-Йорк, 1980. – Т.1.
8. *Винниченко В.* Щоденник. 1921 – 1925. – Едмонтон – Нью-Йорк, 1983. – Т.2.
9. *Винниченко В.* Слово за тобою, Сталіне! – Нью-Йорк, 1971.
10. *Володимир Винниченко.* Статті й матеріали. – Нью-Йорк: УВАН, 1953.
11. *Гачев Г.* Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. – М.: Наука, 1968. – 303 с..
12. *Дериде Ж.* Театр жостокості та закриття репрезентації // *Дериде Ж.* Письмо та відмінність. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. – С. 469-506.

13. *Емельянов А.В.* Визуальная культура и пространство удовольствия // Вестник Удмуртского ун-та. – Сер. Социология и филология. – Ижевск, 2003.
14. *Зеров М.* “Сонячна машина” як літературний твір // *Життя і революція*. – 1928. – № 6.
15. *Иванов В. В.* Монтаж как принцип построения в культуре первой пол. XX в. // *Иванов В.В.*
Литература, искусство, театр, кино. – М., 1998.
16. *Изра Н.Д.* Художественное пространство – время и современный синтез искусств. Автореф. дис. ... канд. филос. наук. – М., 1993.
17. *Ильин И.Л.* Некоторые концепты постмодернизма в современных зарубежных исследованиях – М., 1998.
18. *Лотман Ю.* Театр и театральность в строе культуры начала XIX века // Избр. Статьи в 3-х томах. Т.1. –Таллинн: Александра, 1992.
19. *Лотман Ю.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин, 1973.
20. *Лотман Ю.* Семиосфера. – СПб: Искусство, 2001. – 704 с.
21. *Лотман Ю., Цивьян Ю.* Диалог с экраном. – Таллинн: Александра, 1994. – 216 с.
22. *Мартьянова И.* Киновек русского текста. Парадокс русской кинематографичности. –М., 2001.
23. *Можяева Т.Г.* Языковые средства кинематографичности в художественных текстах: на
материале произведений Г.Грина, Э.Хемингуэя, М.Этвуд. Автореф. дис... канд..
филол. наук.
– Барнаул, 2004.
24. *Мукаржовский Я.* Исследования по эстетике и истории искусства. – М.: Искусство, 1994.
25. *Новиков-Ланской А.* Клип и циклопы [Электронный ресурс] / А.Новиков-Ланской. – Режим доступа [http // russian news. m / freetime / 25912](http://russiannews.m/freetime/25912).
26. *Паві П.* Словник театру. – Львів, 2006. – 640 с.

27. *Силантьева В.* Литература и живопись в контексте компаративістики: Одесса: Амтропринт, 2015.
28. *Скороход Н.* Проблемы театральности прочтения прозы. Дис. ... канд. искусствовед. – М., 2008.
29. *Федорук О.* Володимир Винниченко як художник // Володимир Винниченко – художник. – К.: Мистецтво, 2007.
30. *Хализев В.Е.* Драма как род литературы (Поэтика, генезис, функционирование). – М.: МГУ, 1986. – 259 с.
31. *Цивьян Ю.* Кинематограф как термин лиературоведения. – Таллин, 1982. – 206 с.
32. *Шварц Л.* К вопросу о языковой объективизации индивидуально-авторского стиля // *Семантика* и стилистика грамматических категорий русского языка. – Днепропетровск, 1989.
33. *Barthes R.* Essais critiques. – Paris, 1964.
34. *Kino-Debatte.* Textorum zum Verhaltnis von Literatur und Film. 1909 – 1929. – Tubingen, 1978.
35. *Kleberg L.* Theatre as Action. Soviet Russian Avant-Garde Aesthetics. – London: Macmillan, 1993.

ЕЛЕМЕНТИ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ У РАННЬОРАДЯНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ І У НІМОМУ КІНО: МОНТАЖНИЙ КОД НА СЮЖЕТНО-МОТИВНОМУ (НАРАТИВНОМУ) ТА ІСТОРИКО- ІМАГОЛОГІЧНОМУ РІВНЯХ

Синкретизм радянської драми 1920-1930-х років розглядається у типологічному зв'язку з розвитком німого кінематографу. Принципи монтажу застосовується як загальні принципи мистецтва того часу, що не втратили актуальності. Наративний рівень монтажного коду має на увазі відображення спільних мотивно-тематичних вузлів у різних видах мистецтв. На імагологічному рівні розглядається монтажний принцип зображення постатей української історії в німому кіно, драмі, споминах як вітчизняних діячів, так і російських письменників. Ця сукупність складає монтажність київського тексту. Поєднання візуальності драми з синкретичною мовою технічних пристроїв часу створює монтажний код, близький до авангарду. Сюжетний наратив кінооповіді тісно пов'язаний з відповідними категоріями літературного дискурсу і інколи безпосередньо залежить від останнього. Це не тільки застосування прийомів монтажу у наративі, але й принципове перенесення оповідного наративу в монтажне кіно.

Ключові слова: монтаж, синкретизм, драма 1920-1920-х років, німе кіно, наративний рівень, імагологічний рівень, київський текст, харківський текст, авангард, масове мистецтво, Довженко, Куліш.

Syncretism of the Soviet drama of the 1920s and 1930s is considered in a typological connection with the development of silent cinema. The principles of installation are used as general principles of art at that time that have not lost their relevance. The narrative level of the assembly code implies the mapping of common motive-thematic nodes in various arts. At the imagoologic level, the installation principle of the image of figures of Ukrainian history is considered in silent films, drama, memories of both domestic figures and Russian writers. This collection is an assembly of the Kiev text. The combination of the visuality of the drama with the syncretic language of the technical devices of time creates an assembly code close to the avant-garde. The narrative of the movie narration is closely linked to the corresponding categories of literary discourse and sometimes depends directly on the latter. This is not only the application of methods of installation in the narrative, but also the principle transfer of the narrative in the installation cinema.

Key words: montage, syncretism, drama of the 1920-1920s, silent cinema, narrative level, imagoological level, Kiev text, Kharkiv text, avant-garde, mass art, Dovzhenko, Kulish.

1. Монтаж і наратив в історичному висвітленні.

Розвиток та становлення у перші три десятиліття ХХ ст. молодого видовищного виду мистецтва – кіно – спершу відбувалися синкретично, за принципами, виробленими іншими видами мистецької та видовищної діяльності – драмою, містерією, цирком, балаганом, карнавалом, танцювальним мистецтвом тощо. Недарма першу теоретичну розробку принципів кінематографічного монтажу було названо С. Ейзенштейном «Монтаж атракціонів», тобто вживався цирковий термін. Загальновідомо, що Ейзенштейн поширив принципи структурного утворення твору кіномистецтва на літературну творчість, зокрема прозу, і свої лекції про кінематограф він присвячував аналізу структури класичної російської прози. Проте драматичний рід, по-перше, найбільше наближений до першооснови кіно – сценарію, хоча говорити про наявність кіносценарію по відношенню до німого кіно можна лише умовно, а, по-друге, у самому драматичному роді періоду раннього кіно відбуваються процеси, найбільш спільні з новим видом мистецтва, як то буффонізація, атракціонізація, використання прийомів балагану, властивого німому кіно. До того ж, саме в драмі можуть виникати сюжетні елементи – вставки сучасних для періоду «великого німого» технічних засобів масової інформації, що теж наближує драму до кіномистецтва, адже останнє базується саме на технічних засобах: камері, екрані, певного роду швидкості плівки тощо. Мрії про розширення можливостей німого кіно для найсильнішого впливу на глядача, наприклад, введення кількох екранів в одному залі, масові атракціони тощо – знаходять своє відображення і у драмі.

Безумовно, справедливим могло би бути співставлення цих процесів у 1920-ті – початок 1930-х рр. з європейським досвідом. Але вже починаючи з 1920-х років радянський режим майже знеумовив будь-які постійні зв'язки між радянськими і західними митцями. Приклади перебування Ейзенштейна в Голлівуді, а Довженка у Німеччині у школі німецького експресіонізму були поодинокими, а ось тому ж Лесю Курбасу довелося самотужки на власний ризик діставатися хоча б до Москви, щоб подивитися славетні синкретичні

вистави театру Мейєрхольда, щоб врешті-решт дійти висновку, що «в нас [в Україні – Т.С.] люди виховані зовсім під іншим кутом зору». Тому природно, що внутрішні взаємовпливи були впливовішими, ніж маловідомі зовнішні. Так, перспективну акцію перекладів українською мовою зарубіжної класики ХХ століття на рубежі 1930-х років було згорнуто зовсім не з причини браку перекладачів. А ось російською класикою українські бібліотеки були настільки добре облаштовані, що цих ресурсів вистачило на багато десятиліть уперед. Склалася дивна ситуація: з одного боку, на початку 1920-х років радянський глядач міг дивитися комерційні доробки європейського кіно 1910-х рр., а, з другого боку, початкове радянське кіно розривалося між комерційністю і необхідним більшовистським ідеологізмом. Найвидатніші режисери радянського німого кіно – С. Ейзенштейн, О. Довженко, Д. Вертов, Л. Кулешов, М. Пудовкін – працювали у таких подвійних умовах і до того ж кожен своєрідно створював самотужки теорію нового мистецтва. Коли Дзига Вертов у 1929 році привіз до Штутгарту на кіно і фотовиставку Спілки художніх ремесел і промисловості свій документальний фільм «Людина з кіноапаратом», визнаний одним із найкращих документальних фільмів за всю історію кінематографа (на цю ж виставку було запрошено також і Ейзенштейна, Пудовкіна і Довженка, але вони не приїхали, були їхні представники), – то, незважаючи на повне незнання мови, німецька публіка сприйняла його пристрасну доповідь про принципи монтажу з великим захопленням, вітаючи в його особі епохальні досягнення російського (додамо – і українського) кінематографа в галузі монтажу [21]. Саме Дзига Вертов першим помітив, що при склеюванні плівки співставлення різних сцен-кадрів, у яких є повторення того ж самого елементу-ритму, призводить до абсолютно нової якості у сприйнятті, такої, якої не було у перегляді окремо двох сцен-кадрів. Це подібно до створення музичної мелодії за рахунок повторення лейтмотивів. Але традиційно родоначальником такого типу монтажу вважають Ейзенштейна, який є автором теоретичних розробок на цю тему. Навіть у наші дні питання про

національні варіанти східнослов'янського кіномонтажу та окремішність типу монтажу Довженка навіть не ставиться.

На жаль, синкретичній діяльності тої ж Одеської кіностудії, що у 1920-ті рр. називалася ВУФКУ, де започатковувалося не тільки загальнорадянське, а й національне українське кіномистецтво, де працювали, наприклад, Л. Курбас, О. Довженко – сучасними кінознавцями і літературознавцями приділяється недостатньо уваги. А водночас, принципи театралізації раннього радянського кіномистецтва були спільними як для німого кіно, так і для ранньорадянської драматургії. Скажімо, «Містерія-буфф» В. Маяковського будується за моделями німого кіно 1910-х років, але ця тема ще зовсім не досліджена. Для розвитку сюжету німого кіно принциповими були засоби поєднання між собою окремих сцен, вибудовування своєрідної композиції дії, що згодом отримало відому назву кіномонтажу.

Відкриття, обґрунтування і практичне пояснення принципів монтажу в кіно і літературі зазвичай пов'язують із іменем С. Ейзенштейна, режисера, теоретика і практика радянського кіномистецтва 1920-х-1940-х рр., хоча, безумовно, монтажним був сам ранній світовий кінематограф, а ширше, драматургія нового типу. Кінематографія, як вважав режисер, це передусім монтаж. Якщо ж прийняти точку зору самого С. Ейзенштейна, який, власне, ототожнював монтаж із композицією твору як кінематографічного, так і літературного, і малярського, – то вийде, що монтаж у мистецтві існував задовго до першої праці С. Ейзенштейна на цю тему – «Монтаж атракціонів».

Проблемам кіномонтажу були присвячені у 1920-ті рр., крім досліджень С. Ейзенштейна, також і статті Б. Ейхенбаума «Проблемы киностилистики» и Ю. Тинянова «Об основах кино» у збірнику «Поэтика кино» (М.-Л., 1927).

Повторне звернення до теоретичної спадщини митця, її введення в літературознавчий обіг відбулося в рамках досліджень тартусько-московської семіотичної школи у 1960-70-х рр. Розуміння категорії монтажу наближувалася в дослідженнях російських семіотиків до основоположного для них поняття структури художнього тексту. Й дотепер залишаються актуальними присвячені

семіотиці кіно книжки Ю. Лотмана «Семиотика кино и проблемы киноэстетики» (1973) [13] і «Диалог с экраном» (1994, спільно з Ю. Цивьяном) [14]. В них категорія «монтаж» посідає ледь не центральне місце, їй присвячено окремий розділ. Ще у «Семіотиці кіно» дослідник підкреслює, що «мистецтвом кінозображення стало лише тоді, коли комбіновані зйомки Мельєса дозволити доповнити граничну правдоподібність граничною фантастикою на рівні сюжету, а монтаж (практичний винахід якого дослідники приписують то брайтонській школі, то Гриффіту, але теоретичне значення якого було усвідомлення лише завдяки дослідом і дослідженням Л. Кулешова, С. Ейзенштейна, Ю. Тинянова, В. Шкловського і низки інших радянських кінематографістів і вчених 1920-х років) дозволив оголити умовність у поєднанні кадрів». Сам по собі кадр може бути визначеним як мінімальна одиниця монтажу, а послідовність двох кадрів, як відзначали ще теоретики кіно 1920-х років, це не сума двох кадрів, а їхнє злиття у складній змістовній єдності більш високого рівня. Це ж визначення повторюється і в пізнішій праці «Диалог с экраном»: «Співрозташування двох кадрів не просто підсумовує їх смисли, а створює деякий новий третій, зміст, який не міститься в кожному з них окремо» [14]. Монтаж спершопочатку був тісно пов'язаний з поетичними тропами – метафорою і метонімією, отже спільність літератури і кіно була закладена вже на рівні генези. Примушуючи глядача згадати при монтажній стилістиці попередній кадр, кіно уподібнюється повторному читанню окремих сцен у літературі. До цих справедливих зауважень у книзі 1994 року варто додати, що Інтернет додає додаткові можливості для «згадування» і «перечитування» попереднього кадру: адже кожен може на персональному комп'ютері знову і знову повторювати ту ж саму сцену, скачавши попередньо фільм на диск. Отже прірва між двома видами мистецтва ще більше звузилася.

У монтажного кіно були й свої опоненти, що не визнавали в ньому універсальної формули кіномови, як то Андре Базен, котрий вважав, що поряд з монтажним кінематографом, де превалював конструктивізм, вже на стадії німого кіно існував і той, який наразі ми би назвали міметичним,

фотографуючим, а не перетворюючим процес життя, де режисер не відіграє такої помітної ролі. Але оскільки сам монтаж принципово визначається як співроташування різнорідних елементів кіномови, що є загальним принципом мови мистецтва, адже порівняння і протиставлення елементів у тексті породжує ті несподівані ефекти, без яких текст був би позбавленим художньої інформативності. Тому монтаж властивий і тим творам, де він навмисне лежить на поверхні, і тим творам, де немовби немає нічого специфічно «монтажного». Можна додати до цього, що радянський соцреалізм, що декларувався саме як життєподібне мистецтво, що відображає життя, а не демонструє художнє мислення автора, був так само монтажним, як і твори авангарду, з якого цей соцреалізм виріс.

Монтажний кінематограф 1920-х рр. був орієнтований на типажне зображення людини і хронікальне відображення сюжету, навіть інколи натуралістичне, як сцени в селі й на оранці, де на чорну землю падає замертво виснажена селянка, яка через силу сіє зерно в «Арсеналі» Довженка, чи всесвітньо відома сцена газової атаки на фронті з відверто натуралістичним зображенням гомеричного реготу отруєного солдата (А. Бучма) в тій самій стрічці. А ось «позамонтажний» кінематограф орієнтувався на стилістично умовну акторську гру і тримався саме на усталених умовних прийомах акторського мистецтва тої пори. Отже, сучасне кіно ввібрало в себе як відверто підкреслену монтажність, так і позірно правдоподібне відображення життя.

Сучасні зарубіжні дослідники кіно модернізували категорію монтажу відносно повоєнного кінематографа, але ніколи про неї не забували. Починаючи з 1980-х рр. теорія кіномистецтва відчувала сильний вплив *cultural studies* а також соціології (проблема глядача, приміром). Але вже з 2000-х років відчувається брак власної теорії, зокрема Janet Bergstrom, на яку посиляється Warren Buckland у своїй книзі [34] зауважує, що дослідники намагаються звести важкі концептуальні проблеми «до чогось іншого». Це «щось інше» інколи історія кіно чи естетика, інколи такі нові об'єкти, як телебачення, масова

культура, відео, а інколи нові методології, запозичені з арсеналу суспільних наук, в яких власні методи і обмеження.

Warren Buckland виокремлює наступні історичні стадії вивчення теорії кіно загалом і монтажу зокрема. Це передусім класична теорія, представники якої поділяються на «монтажистів» (Rudolf Arnheim, Sergei Eisenstein) і «реалістів» (André Bazin, Siegfried Kracauer). Далі йде модерна теорія кіно, що складається із семіотичної (Christian Metz) та постструктуральної (Stephen Heath, Colin MacCabe, Jean-Louis Comolli, Jean-Louis Baudry, Raymond Bellour). Наступною йде когнітивна теорія (David Bordwell, Noël Carroll, Edward Branigan, Joseph Anderson, Torben Grodal, Ed Tan, Murray Smith). Нарешті, найсучаснішою виявляється когнітивна семіотика фільму, що, у свою чергу, складається з кількох підвидів з відповідними теоріями, як то семіопрагматика, трансформаційна генеративна граматики когнітивна семантика (Francesco Casetti, Roger Odin, Michel Colin, Dominique Chateau). Для сучасного українського кінознавчого дискурсу це все виявляється абсолютно неперетравленим. Годі й казати про вітчизняні інтермедіальні літературознавчі студії...

Сучасна філософія кіно теж знаходиться у певній залежності від ранньорадянської теорії монтажу. Так, наприклад, за свідченням Роберта Синнербрінка, теорія монтажу С. Ейзенштейна була головним орієнтиром для кінофілософії Ж. Дельоза («Cinema 1: The Movement-Image» (1983), «Cinema 2: The Time-Image» (1985) [24].

Повторне звернення до теоретичної спадщини митця, її введення в літературознавчий обіг відбулося в рамках досліджень тартусько-московської семіотичної школи у 1960-70-х рр. Розуміння категорії монтажу наближувалася в дослідженнях російських семіотиків до основоположного для них поняття структури художнього тексту. Їй дотепер залишаються актуальними присвячені семіотиці кіно книжки Ю. Лотмана «Семиотика кино и проблемы киноэстетики» (1973) [13] і «Диалог с экраном» (1994, спільно з Ю. Цивьяном) [14]. В них категорія «монтаж» посідає ледь не центральне місце, їй присвячено

окремий розділ. Ще у «Семіотиці кіно» дослідник підкреслює, що «мистецтвом кінозображення стало лише тоді, коли комбіновані зйомки Мельєса дозволити доповнити граничну правдоподібність граничною фантастикою на рівні сюжету, а монтаж (практичний винахід якого дослідники приписують то брайтонській школі, то Гриффіту, але теоретичне значення якого було усвідомлення лише завдяки дослідам і дослідженням Л. Кулешова, С. Ейзенштейна, Ю. Тинянова, В. Шкловського і низки інших радянських кінематографістів і вчених 1920-х років) дозволив оголити умовність у поєднанні кадрів». Сам по собі кадр може бути визначеним як мінімальна одиниця монтажу, а послідовність двох кадрів, як відзначали ще теоретики кіно 1920-х років, це не сума двох кадрів, а їхнє злиття у складній змістовній єдності більш високого рівня. Це ж визначення повторюється і в пізнішій праці «Діалог з екраном»: «Співрозташування двох кадрів не просто підсумовує їх смисли, а створює деякий новий третій, зміст, який не міститься в кожному з них окремо» [14]. Монтаж спершопочатку був тісно пов'язаний з поетичними тропами – метафорою і метонімією, отже спільність літератури і кіно була закладена вже на рівні генези. Примушуючи глядача згадати при монтажній стилістиці попередній кадр, кіно уподібнюється повторному читанню окремих сцен у літературі. До цих справедливих зауважень у книзі 1994 року варто додати, що Інтернет додає додаткові можливості для «згадування» і «перечитування» попереднього кадру: адже кожен може на персональному комп'ютері знову і знову повторювати ту ж саму сцену, скачавши попередньо фільм на диск. Отже прірва між двома видами мистецтва ще більше звузилася.

У монтажного кіно були й свої опоненти, що не визнавали в ньому універсальної формули кіномови, як то Андре Базен, котрий вважав, що порядок з монтажним кінематографом, де превалював конструктивізм, вже на стадії німого кіно існував і той, який наразі ми би назвали міметичним, фотографуючим, а не перетворюючим процес життя, де режисер не відіграє такої помітної ролі. Але оскільки сам монтаж принципово визначається як співроташування різнорідних елементів кіномови, що є загальним принципом

мови мистецтва, адже порівняння і протиставлення елементів у тексті породжує ті несподівані ефекти, без яких текст був би позбавленим художньої інформативності. Тому монтаж властивий і тим творам, де він навмисне лежить на поверхні, і тим творам, де немовби немає нічого специфічно «монтажного». Можна додати до цього, що радянський соцреалізм, що декларувався саме як життєподібне мистецтво, що відображає життя, а не демонструє художнє мислення автора, був так само монтажним, як і твори авангарду, з якого цей соцреалізм виріс.

Монтажний кінематограф 1920-х рр. був орієнтований на типажне зображення людини і хронікальне відображення сюжету, навіть інколи натуралістичне, як сцени в селі й на оранці, де на чорну землю падає замертво виснажена селянка, яка через силу сіє зерно в «Арсеналі» Довженка, чи всесвітньо відома сцена газової атаки на фронті з відверто натуралістичним зображенням гомеричного реготу отруєного солдата (А. Бучма) в тій самій стрічці. А ось «позамонтажний» кінематограф орієнтувався на стилістично умовну акторську гру і тримався саме на усталених умовних прийомах акторського мистецтва тої пори. Отже, сучасне кіно ввібрало в себе як відверто підкреслену монтажність, так і позірно правдоподібне відображення життя.

Сучасні зарубіжні дослідники кіно модернізували категорію монтажу відносно повоєнного кінематографа, але ніколи про неї не забували. Починаючи з 1980-х рр. теорія кіномистецтва відчувала сильний вплив *cultural studies* а також соціології (проблема глядача, приміром). Але вже з 2000-х років відчувається брак власної теорії, зокрема Janet Bergstrom, на яку посиляється Warren Buckland у своїй книзі [34] зауважує, що дослідники намагаються звести важкі концептуальні проблеми «до чогось іншого». Це «щось інше» інколи історія кіно чи естетика, інколи такі нові об'єкти, як телебачення, масова культура, відео, а інколи нові методології, запозичені з арсеналу суспільних наук, в яких власні методи і обмеження. Модерність наративної кінофілософії Дельоза підтверджується зверненням до його спадщини американських дослідників, які довго вважали методи кіноаналізу французького філософа

застарілими, такими, що стосуються лише європейського та авторського кіно. У розвідці David Martin-Jones доводиться, що навіть для найсучаснішої кінопродукції «теорії Дельоза пропонують різні цікаві й корисні засоби демістифікації фільмів» [36, 214-235]. Отже й наративна теорія монтажу наразі не є застарілою.

Американські дослідники окремо виділяють категорії наративу і нарації в кіномистецтві. Перше – це те, що відбувається, або відображається у фільмі, як і у романі. Друге – це той спосіб, яким фільм або роман презентується глядачеві або читачеві. Перше – це дії, події і персонажі, друге – це опис того механізму, що контролює процес, завдяки якому глядач отримує інформацію про ці дії, події та персонажів [31, 27]. Дослідження наративу – перший ступінь аналізу – вживається нами саме у цьому значенні.

Спроби протиставити у кінонаративі монтажному зв'язку кадрів Ейзенштейна – звичайну «склейку» кадрів – робилися також і найвидатнішими модерними режисерами. Наприклад, А. Тарковський у «Лекціях з кінорежисури» описує антагоністичну монтажну звичайну склейку, але насправді йдеться вже про зв'язок не між окремими кадрами, а між окремими епізодами. Зв'язок між епізодами може бути однозначним, багатозначним і довільним. Такий спосіб монтажу наближується до драматургічної «склейки» сцен у п'єсі і фахівцями називається композиційним монтажем. Сам А. Тарковський користувався саме таким типом монтажу, комбінуючи сцени доти, доки це не співпадало з його внутрішнім відчуттям кінотексту.

«Монтажний кінематограф задає глядачеві ребуси і загадки, змушуючи його розшифровувати символи, насолоджуватися алегоріями, апелюючи до інтелектуального досвіду глядача, – проголошує А. Тарковський. – Але кожна з цих загадок, має, на жаль, свою точно сформульовану відгадку. <...> Кінематографу ж вдається зафіксувати час в його зовнішніх, чуттєво досягнутих прикметах. Тому час в кінематографі стає основою основ, подібно до того як в музиці такою основою виявляється звук, в живописі – колір, в драмі – характер <...> Тому ритм не є метричним чергуванням частин. Ритм складається з часу

напруги всередині кадрів. І, на моє переконання, саме ритм є головним формотворчим елементом в кіно, а зовсім не монтаж, як це прийнято вважати. Повторюю, монтаж існує в будь-якому мистецтві, як прояв відбору, виробленого художником, відбору та поєднання, без яких не існує жодне мистецтво. Особливість же монтажу в кіно полягає в тому, що він зчленовує час, відображений у знятих частинах. Монтаж – це склейка частин і часточок, які несуть в собі час різною або однаковою консистенції. А їх з'єднання дає нове відчуття його протікання, те відчуття, що народилося в результаті пропусків кадрів, котрі урізаються, усікаються склеюванням. <...> Монтажу тому підлягають тільки тимчасові тривалості, інтенсивність їх існування, зафіксовані камерою, а зовсім не умоглядні символи, не предметні мальовничі реалії, не організовані композиції, більш-менш витончено розподілені у сцені. І не якісь два однозначних поняття, в поєднанні яких повинен-де виникнути якийсь горезвісний «третій сенс». Отже, монтажу підлягає все різноманіття життя, сприйнятої об'єктивом і укладеної у кадрі» [25, 59-76].

Сучасні американські теоретики кіно, які сповідують когнітивний підхід до мистецтва, схильні замінювати термін «монтаж» на термін «нарація», вважаючи монтаж ознакою виключно класичного кінотексту. Під нарацією розуміється в когнітивній теорії кіно питання не стилю чи модуса дії, а питання того, як інформація досягає аудиторії і як вона обробляється ментально та емоційно, тобто це засіб впливу та маніпуляції над глядачем, когнітивний процес згідно з бажанням глядача побачити і дізнатися про дещо. І в цьому полягає когнітивно-естетична функція нарації [35, 37-38].

Андре Базен, на авторитет якого посилаються й дотепер дослідники, крім американських і французьких, зокрема, російські [1, 13-26], – вважав, що історія кіно знала три стильові різновиди нарації: монтаж, декупаж і глибокий фокус [32, 41-52]. Базен, прибічник кінореалізму, виділяв три аспекти реалізму в кіно: онтологічний, драматичний, психологічний [31].

Й дотепер монтажні прийоми ранньорадянського кінематографа порівнюються із сучасним кіно навіть у курсах лекцій для американських

студентів: так, аналіз класичного монтажу Ейзенштейна в сцені оживаючих левів на Потьомкінських сходах («Броненосець Потьомкін») сусидить із аналізом монтажної сцени вбивства ножом у душі в шедеврї А. Хічкока (Гічкока) «Психо» [33, 27]. Як видається, оживаючий портрет Шевченка в «Арсеналі» Довженка міг би дати не менший матеріал для порівнянь.

Отже, категорія «монтаж» протягом свого існування ототожнювалася і порівнювалася як з традиційними мистецтвознавчими категоріями, так і з категорією структури тексту, композиції, наративу, часоритму тощо. Водночас заслуга С. Ейзенштейна полягала не тільки в розробці кіномонтажу, але й в інтермедіальному синтетичному погляді на монтаж, і як на прийом кіномистецтва, а і як на ледь не головний закон існування художнього тексту в різних видах мистецтв взагалі. Ейзенштейн вважав монтажне мислення синтетичним художнім засобом різних видів мистецтв, авторським комплексом композиційних принципів художнього твору, що потребують дешифрування в процесі засвоєння їх рецепієнтом. Монтаж – це поєднання дискретних частин тексту – епізодів – у необхідному для митця порядку з метою створення емоційного та інтелектуального впливу на того, хто сприймає цей текст. Ейзенштейн виділяв метричний, ритмічний, тональний, обертонний та інтелектуальний монтаж.

В основі метричного монтажу, за Ейзенштейном, лежить особливе поєднання довжин відрізків: їх прискорення шляхом кратних скорочень особливо сприяє створенню напруги кінорозповіді. Ритмічний монтаж передбачає організацію образотворчого матеріалу в особливому, часто гострому, захоплюючому темпоритмі. Тональний монтаж – «пробуджувач» емоцій, засіб посилити їх склеюванням контрастних за емоційним звучанням відрізків. Таким пробуджувачем є, наприклад, дитяча коляска у фільмі «Панцирник Потьомкін». Обертонний монтаж, на думку Ейзенштейна, передбачає зіставлення не основних об'єктів у монтованих відрізках, а другорядних, побічних, без яких, проте, не відбудеться повноваге «звучання» кадра, інтелектуальний же – це «монтаж не грубо фізіологічних обертонів

звучань, а звучань обертонів інтелектуального порядку». Метою його є відображення думок, спогадів, устремлінь людини. За допомогою інтелектуального монтажу Ейзенштейн деколи прагнув навіть до того, щоб передати конкретне поняття або метафору.

Марсель Мартен висловив припущення, що ці типи є не чим іншим, як різними стадіями єдиного процесу монтажу. Утім, категорія монтажу не співпадає з традиційною категорією композиції художнього твору. При монтажі кожен епізод («атракціон») створює окремий ідеоемоційний настрій, вплив на рецепієнта і монтується в ціле безвідносно до лінійної послідовності (паралельний монтаж). Так, Ейзенштейн пропонував своїм слухачам аналізувати відомі малярські твори, розділивши їх на монтажні частини.

Ранній монтаж пов'язаний також із іменами Дзиги Вертова, Михайла Пудовкіна та Олександра Довженка. Довженко неодноразово зазначав вплив теорії монтажу на свій фільм «Арсенал», знятий у 1929 р. «Я поставлю фільм за принципом атракціонів, пов'язаних єдиною цільовою настановою», – казав митець. Але ще у середині 20-х років Олександр Довженко пропонує власну концепцію кадру-скетчу та кадру-плакату, що поєднує малярське мистецтво і кіномистецтво. Утім і сьогодні ще недослідженим є теоретичний внесок українського режисера в теорію монтажу. Як видається, існувала певна національна версія цієї теорії, але дослідники віддають перевагу розгляду художньої спадщини українського митця. Еліпсисний (еліптичний) монтаж, що будується як лінійно, так і паралельно, вважається візитною карткою майстра. Це окреме відгалуження загальної теорії монтажу, не схоже на ейзенштейнів монтаж атракціонів. Цікавим є, наприклад, те, що саме Довженкові належить один із перших описів 3-D movie – прозріння на рубежі 1930-х років, що було втілене в реальність лише у наші часи. Ганс Ріхтер згадував про проект Довженка, що виник після перегляду в Берліні фільму Абея Ганса «Наполеон», дія в різних місцях розгорталася водночас на трьох екранах: «Що б я хотів зробити? Фільм серед снігу і льоду, але не тільки на трьох екранах попереду, на сцені, а в проекції всюди. На стелі, на всі боки і навіть за спиною у

публіки. Глядачі повинні бути суцільно оточені подіями. Повинні мерзнути разом з героєм і разом з ним грітися біля вогнища в той час, як трохи подалі, але все наближаючись, будуть кружляти голодні вовки. Ми візьмемося рвати зубами сирих замерзлих риб, а свої відморожені обличчя розтирати снігом. Публіка буде тремтіти, мерзнути, потім прийде в себе і, майже замерзла, відчує себе героєм» [21].

У сучасній теорії кіномонтажу еліптичний монтаж визначається як такий, що «відбиває послідовну дію за видаленням деяких її стадій» [38], тобто наратив будується як пунктирна лінія, де випадіння-пробіли суттєво впливають на ті епізоди, які вже присутні. Дискретний наратив набуває багатозначних зв'язків, що особливо сильно впливають на рецепієнта. У сучасному кіно класиком еліптичного монтажу вважається Філіпп Гаррель («Сталі коханці», 2005, «Кордон світанку», 2015).

«На відміну від стрімкого, динамічного монтажу Ейзенштейна і Вертова, – підкреслювала Белла Єзерська, – кадри Довженка неквапливі, майже статичні. Він дає час глядачеві вдивитися в обличчя і через них усвідомити трагічний смисл. У цих кадрах мінімум дії. Вони майже нагадують фотографії... Часто вони віддалені один від одного в часі і просторі, і потрібно певне зусилля, щоб з'єднати їх в одну логічний ланцюг <...> Знаменитий еліптичний монтаж Довженка, що став його фірмовим знаком, досяг граничної виразності в «Арсеналі» і «Землі». [9].

Попри історичну популярність творчості Довженка в останні радянські десятиліття, входження його кіноповістей у шкільну програму, а фільмів у світову скарбницю, наразі існує загроза зникнення інтересу до митця в Україні як до представника цивілізації радянського типу, як називають цей період історії американські дослідники. Виокремлення українського досвіду як в теорії монтажу, так і в кіноматографічній практиці, дозволить модернізувати синкретичне мистецтво майстра і наблизити його до пошуків сьогодення. Тому інтрмедіальні дослідження літератури і кіно на матеріалі давно відомих і давно

забутих п'єс, фільмів і кіноповістей нададуть можливості порівняти на перший погляд незрівняні речі і знайти їх спільні закономірності.

Цікавим видається зіставлення деяких принципів довженківського раннього метафоричного еліптичного монтажу, що відобразилися в його трилогії, як її називають західні й американські критики, – «про війну» («Звенигора», «Арсенал», «Земля»), – а також одночасні з цією трилогією перші радянські військово-пригодницькі фільми, які останнім часом називають радянським істерном (за аналогією з вестерном раннього американського кінематографу) і які зроблено за принципом традиційного технічного монтажу з напливом – «Червоні дияволята» (1923) і «Савур-могила» (1926) І. Перестіані за повістю П. Бляхіна (Одеська кіностудія разом із Держкінпромом Грузії); «П.К.П.» («Пілсудський купив Петлюру») (1926) А. Лундіна та Г. Стабового (ВУФКУ), – з прикладами ранньорадянської драматургії як так званого «соцреалістичного» напрямку, так і пізньомодерністської та авангардної драми, яка ще існувала, незважаючи на утиски, до початку 1930-х років. Матеріалом для розгляду є ранній «київський текст» і «харківський текст» української драматургії.

2. Наративний рівень текстів кіно, драматургії і споминів в історико-імагологічному аспекті

Сюжетно-тематичний (наративний) рівень аналізу має на увазі зображення спільних мотивно-тематичних вузлів мистецтва тої доби, як то події громадянської війни на території України, та рецепцію їх сучасниками подій, що відобразилися як у кіномистецтві, так і в драматургії, і в мемуарах-споминах. Історико-імагологічний рівень аналізу має на увазі зображення відомих історичних фігур – діячів української історії як Іншого – не тільки з національної точки зору, а й за домінуючим на той час класовим поглядом, що в Україні перетворився на різновид погляду колоніального. З такої точки зору, дійсно, постаті С. Петлюри, Ю. Тютюнника, Н. Махна – були лише історичними іміджами, що значно відходили від реальності. Безумовно, виокремлені лише

кілька прикладів, яких існує багато як в українському мистецтві, так і в російському. Ставлення до власної національної історії як до Іншого було необхідною умовою радянського мистецтва вже з 1920-х років. Але, безумовно, існували різні варіанти, зокрема національні.

Що об'єднує, скажімо, у зверненні до київської теми таких різних, якщо не сказати протилежних митців, як всесвітньо відомий режиссер О. Довженко, фільм якого «Земля», наступний після «Арсеналу», було визнано у 1958 році серед 12 найкращих фільмів за всю історію кінематографа, – і сьогодні зовсім забутий навіть у рідній літературі драматург І. Микитенко, партійний висуванець, адепт соціалістичної ідеї, один із керівників Спілки письменників СРСР, знищений у 1937 році владою, яку він уславлював. Сучасні оцінки його ролі парадоксальні й суперечливі, адже його творчість – не тільки класичний взірець радянського кітчу в його українському національному варіанті, а й у певних моментах не позбавлена таланту і актуальності, як свідчив вже Ю. Шерех, який загалом вважав письменника пристосуванцем, але оцінював п'єсу «Соло на флейті» як написану «щиро і з проявами похованого і, зрештою, для тих писань зайвого таланту, ба навіть блиску» [30]. Ю. Шерех не був знайомий з останньою п'єсою драматурга, що залишилася неопублікованою за його життя – «Як сходило сонце» (1937). Є підстави припускати, що саме ця п'єса, а не тільки «Соло на флейті», як вважає Ю. Шерех, була «початком кінця» для драматурга.

Історія «після 1917 року» в історіографії 1930-х рр. зводилася виключно до «перезавантаження» версій революційних подій в партійно-класовому форматі. Згідно з парадоксами тоталітаризму, радянський масовий жанр «ювілейно-революційної драми» досяг розквіту в ювілейний – 1937 рік, в історії відомий як найбільш «розстрільний». Цим роком датуються дві українські радянські п'єси – «Правда» О. Корнійчука і «Як сходило сонце» І. Микитенка. Обидва автори змагалися за лідерство як у драматургії, так і в партійно-політичній кар'єрі. Але якщо в п'єсі О. Корнійчука національна ідентичність виявляється відверто ворожою для тієї імперсько-радянської ідеї,

яка проголошується єдино вірною, то драма І. Микитенка подає саме національний варіант революційного кітчю. І тим він цінний. Твір І. Микитенко дуже вигідно відрізняється від «Правди» О. Корнійчука тим, що це українська п'єса про Україну, а не про сусідню державу. Тема п'єси, замовленої до 20-річчя радянської влади, як не дивно, – не «переможне» повстання в Пітері, а трагічна поразка повстання проти Центральної Ради і військ УНР на київському заводі «Арсенал» у січні 1918 р, повстання, яке більшовики спровокували, але помилилися в термінах захоплення Києва радянськими військами. Повстання почалося надто рано і стало причиною жорстокої загибелі цивільного населення Києва. Автор пильно вивчав мемуарні матеріали, зокрема спогади В. Затонського, зустрічався з арсенальцями.

До певної міри «Як сходило сонце» було масовим варіантом знаменитого довженківського німого фільму «Арсенал», створеного в 1928-29 рр. до 10-річчя повстання на «Арсеналі», – незважаючи на абсолютну відмінність сюжету і дійових осіб. Але у 1930-і роки експресіоністська естетика «Арсеналу» О. Довженка не була зрозумілою масовому глядачу, почасти тому, що події, описані там, вже не були близькими навіть для киян, а, головне, тому, що ускладнена метафоричність структура поетичного кіно вимагала дешифрування, тобто певних духовних зусиль з боку глядача, вміння знаходити в кінотексті пропоновані режисером розірвані аналогії, метафори, символи, які часом сприймаються як художні ребуси, які потребують розгадки, тобто певного рівня рецептивної культури. Це нелегка праця, на яку масовий глядач просто не здатний і не готовий до неї. У той же час соцреалістичний текст І. Микитенка розрахований саме на масового невибагливого глядача, репрезентуючи водночас такий же за суттю агітаційний текст, як і «Арсенал» О. Довженка. «Щоб уможливити собі дальшу працю в кіно, – писав Ю. Лавриненко, – Довженко мусів зробити у другому своєму фільмі «Арсенал» (1929) політичну концесію Москві, змалювавши повстання проти Центральної Ради, яку Довженко сам же і захищав у 1917–1918 роках. Ця концесія, як видно це і з натяку в його «Автобіографії», завдала йому «великого болю». А проте

Довженко показав красномовними експресіоністичними засобами красу і силу української людини, що невмируще стоїть в осередді самої смерті» [12].

Однак ряд критиків вважає, що цей кінотекст не так простий, як агітка, швидше за все це ще й метафорична демонстрація можливостей, втрачених українською державністю в 1917-1919 рр.

Сучасні дослідники творчості митця твердять, що «певна «міфотворчість на замовлення», а краще сказати – «міфотворчість під тиском» не виключала застосування традиційних для міфологічного мислення образів та символів, відтворених через дійсну майстерність художніх засобів. Реалії «соціалістичної епохи» радше були лише тим «предметним матеріалом», на якому митець розкривав своє розуміння величних, насправді важливих світоглядних проблем шляхом актуалізації архаїчних загальнолюдських міфологічних символів, створюючи свій поетичний міфологізований світ вже у перших значних роботах («Звенигора», «Арсенал», «Земля»)» [17, 155-158].

«Титри передбачаються як образ народної поезії, – відзначав Гільберто Перес, – і зображення стилізовано в театральній, ієратичній формі, з характерним використанням нерухомості, як прийомом контрапункту і кристалізації рухів, хоча, в той же час, все виглядає реально. Солдат в окопі під впливом отруйного газу стоїть перед публікою, як актор на сцені. Побиття згорьованих жінкою її голодних дітей перемежовується з побиттям ветераном його коня на полі, і кінь говорить йому, що він б'є не того, кого слід. В «Арсеналі» коні розмовляють, як і в будь-якій казці <...> В «Арсеналі» більше диз'юнктивних скорочень і потужніше використовується монтаж усередині кадру. Довженко в «Арсеналі» більше, ніж у «Звенигорі», а в «Землі» більше, ніж в «Арсеналі», розглядає кадри як автономні одиниці, кожна з яких тримає сцену самостійно і рівноважно, як ансамбль, сформований з сукупного простору, як середньовічний вівтар або картина кубіста <...> Його фільми, як і багато інших фільмів того часу, поєднують відкриту театральність і яскраву образність документального фільму.» [37].

На тій самій Одеській кіностудії, де створювався «Арсенал» Довженко, раніше у 1925 році було відзнято також і фільм О. Курбаса «Арсенальці», що не зберігся, безперечно порівняння могли би бути плідними... Адже один із вконавців у фільмі Курбаса – актор Харківського театру Березіль С. Свашенко – став головним героєм фільму Довженка – робітником Тимошем.

Кінотекст О. Довженка створений під безпосереднім впливом експресіонізму, стилю, з яким майбутній режисер був добре знайомий, оскільки навчався в Німеччині у художника-експресіоніста Геккеля. Більш того, «Арсенал» є досить значним текстом пізнього експресіонізму, який розвивався в східнослов'янських культурах, на рубежі 1920-х і 1930-х рр. Текст же І. Микитенка є типовим зразком соцреалістичного стилю, який виник саме в 1930-ті роки.

Проте, попри відмінність рівня таланту і самої стилістики, ці тексти об'єднує тип композиційної побудови окремих сцен-кадрів за принципом монтажу. Можна припустити, що драматургія Микитенка, як і радянська драматургія 1930-х рр. на революційні теми взагалі, відчувала на собі сильний вплив експресіоністського кінематографу попередніх 1920-х років, але формально будувалася за канонами ідеології соцреалізму. В обох текстах київські події монтуються з попередніми історичними подіями – Перша світова війна, зубожіння села, революційні події, персонажі київської історії. Така сюжетна побудова вже у 1930-ті роки стала ознакою радянського дискурсу. Це була спільна модель творів на історико-революційні теми. Паралельний ритмічний монтаж Довженка (інвалід б'є здихаючу коняку, мати б'є голодних дітей, сцени з порожніми окопами, повторення різними планами сцени з німецьким солдатом, отруєним газом) створює емоційну напругу і підводить до головних подій в Києві. Хоча зарубіжні критики й дотепер вважають головною метою фільму ствердження пацифістських ідей і пацифістського світосприйняття, в ньому є значно більше за пацифізм, що важко зрозуміти західному світу. Візитною карткою Довженка вже в цій стрічці став знаменитий прийом еліптичного монтажу – тобто вихоплення окремих подій-епізодів з

лінійного нарративу – життєопису, що сприяє розірваності у сприйнятті сюжету. Головний герой Свашенка несподівано з'являється то у фронтових сценах, то у дискусії з петлюрівцями, де гордо стверджує, що він українець, але робітник, то у знаменитій сцені крушіння потягу біля Києва, то у київських сценах на маніфестації, у більшовистському гуртку, нарешті, на «Арсеналі» і у фіналі на розстрілі – рве на собі сорочку, доводячи, що його й кулі не беруть. Сюжетно ці сцени не пов'язані жорстко між собою, але чим більше здійснюється відхід від традиційної темпоральності, тим більше значущим стає метафоричний монтаж за принципом еліпсису, що, відхиляючись, наближується своїми ритмічними повторами до справжнього змісту твору. Саме завдяки такій багатозначущості стали можливими такі різні, навіть протилежні, трактування твору.

Композиція революційного твору Микитенка більш традиційна, але прийом еліпсису, тобто вихоплення окремих подій-епізодів із лінійного нарративу – життєопису шляху в революцію головної героїні селянки Марусі – сприяє розірваності сприйняття сюжету. І це не відсутність професійності, а свідомий прийом драматургії 1930-х років, тобто вихоплення окремих подій-епізодів з лінійного нарративу – життєопису – сприяє розірваності у сприйнятті сюжету. І це не відсутність професійності, а свідомий прийом драматургії 1930-х років, що розвивалася під безпосереднім впливом спочатку німого, а потім звукового кінематографу.

Незважаючи на тотожність окремих сцен, як, наприклад, зображення маніфестації УНР на Софійському Майдані біля пам'ятника Богдану Хмельницькому, який і у фільмі, як і в п'єсі, стає дійовою особою, поряд з портретом Шевченка, що оживає, та кіньми, що говорять, – О. Довженко подає не історичну, а поетичну, легендарну версію київської історії, нехай і політично заангажовану. Слід зазначити, що київські події з'являються ще і в попередньому фільмі трилогії режисера – «Звенигора», – але міські топоси в ньому подаються тільки як знак, що швидко змінюється, але легко впізнається: штурм Золотих Воріт, маніфестація біля пам'ятника Богдану Хмельницькому тощо. Сам О. Довженко – учасник київських боїв на боці армії УНР –

наполегливо повертався до київського тексту, як думається, не з тим, щоб обілити себе в очах нової влади, скільки можливо в підсвідомому прагненні осмислити причини трагедії української державності, трагедії, якою він був безпосереднім учасником.

Епізоди ж З'їзду Рад у Києві і наступні сцени повстання на заводі «Арсенал» в січні 1918 р в п'єсі Микитенка представляють неабиякий інтерес як унікальний досвід об'єктивного зображення історичних подій всупереч принциповій заангажованості автора. Драматичне напруження цього з'їзду, де відбулося реальне історичне протистояння в найбільш трагічний період української історії ХХ століття – втрати нею державності – письменник відобразив дуже точно, навіть хрестоматійно, з точки зору сучасних уявлень. За твердженням дослідників, кітч (до якого належить і цей твір) сприяє поширенню моральності суспільства, яке не хоче бути сфальсифікованим. Зображення «сфальсифікованого» з'їзду радянським кітчмейкером призвело до того, що драматург у рамках соцреалістичного кліше створив дійсний моральний код для наступних історичних прочитань. Йому вдалося досить точно відобразити справжні характери історичних дійових осіб – С.Петлюри, В. Винниченка, М. Грушевського. «Товариші делегати, – кричить Петлюра на з'їзді з приводу ультиматума більшовиків. – Народні комісари Великоросії оголошують українському народові війну!... Через сорок вісім годин проти нас виступить російське військо! За що? За те, що ми, українці, не хочемо, щоби нами командували російські комісари! Україну хочуть задушити!» В. Винниченко в цій сцені виступає як професійний письменник, дотримуючись стилістики притчі: «Отак, як той пан із хлібом святим, так поводяться великоросійські народні комісари з волею українського народу. Та коли вони беруть на себе всі наслідки братовбивчої війни, то нехай же пам'ятають! Обороняючи свої права і свій край, ми дамо належну відповідь народним комісарам!» [16]. В такому контексті стає зрозумілим, що наступний епізод відходу більшовиків із залу київського з'їзду, побудований за принципом

паралельного монтажу з попередніми виступами членів українського уряду, – виявляється зовсім не перемогою, а типово кітчевою провокацією.

Ця ж сцена демонстративного відходу всієї фракції більшовиків із залу перед виступом С. Петлюри відображена і в фільмі О. Довженка «Арсенал». Сам виступ режисер, можливо, навмисне, залишив поза кадром, позаяк композиційно-монтажна точка зору вже була орієнтована на сюжетну поведінку головного персонажа – Тимоша, який після свого пристрасного виступу покидає зал засідань, тому чути Петлюру вже не може. При цьому режисер об'єктивно намагався протиставити сатирико-комічні засоби в зображенні візуальної поведінки членів УНР і Петлюри зокрема, і героїко-романтичні риси в поведінці головного персонажа фільму – робітника-арсенальця Тимоша, якого критики відразу ж стали порівнювати з фігурою легендарного героя Олекси Довбуша. В результаті стилістично вийшла «оперетка»: прийоми зовнішнього комізму з опорою на традиційний малоросійський тип (як у попередній сцені, де оживаючий портрет Шевченка плює на знаки малоросійського його обожнювання), – сусідили з патетикою гордого романтичного мовчання героя-одинака [7]. Критики писали про холодні й порожні очі виконавця головної ролі С. Свашенка, що цілком вписувалося в естетику експресіонізму, де людина є лише знаком. Але в поєднанні з «малоросійською опереткою» в зображенні історичних подій київського тексту канони експресіонізму виглядали чужеродними. Такий герой став цілком доречним пізніше, у вже утвердженому стилі соцреалізму.

Звертаючись до історико-імагологічного рівня, тобто принципів зображення національних історичних постатей у літературі й кіно 1920–1930-х рр., варто підкреслити, що це було чи не найбільш гострим питанням для українського радянського мистецтва взагалі. З одного боку, вже з 1920-х років певні постаті було викреслено з національної історії, а, з другого боку, створення історичного чи історико-військового твору без згадки про ці постаті безпосередньо чи опосередковано через зображення подій громадянської війни, – було просто неможливим. Існували кілька шляхів для монтажу сцен за

участю подій чи діячів національної історії, які «завинили» перед радянською владою. Перший – відмова від конкретизації, як в «Арсеналі» Довженка. Німе кіно з його настановою на узагальнений типаж персонажу дуже добре дозволяло це зробити. Малоросійський рецептивно добре відомий комічний персонаж – так звана «котляревщина» – в радянському німому кіно існував як у масовому варіанті, як от «П.К.П.» (1926) А. Лундіна та Г. Стабового, «Червоні дияволята» І. Перестіані (1923) та ін., так і у межах складного інтелектуального еліптичного монтажу Довженка.

Знаковою сценою, що знайшла відображення як у п'єсі І. Микитенка, так і у фільмі О. Довженка, є повстання проти УНР у січні 1918 року, центром якого став київський військовий завод «Арсенал», найбільший в Україні на той час. Про це повстання в радянській історіографії існувало багато матеріалів і було створено багато міфів. І. Микитенко у відповідності до офіційної радянської версії зображує криваву розправу петлюрівців над робітниками-арсенальцями. Однак в останні десятиліття, завдяки опублікованим військовим мемуарам учасників подій у Києві, сучасні українські історики піддали сумніву стійкий радянський міф про кривавий розстріл прямо на території заводу «Арсенал», – міф, який послужив джерелом знаменитої фінальної сцени фільму О. Довженка, – сцени, що заслужено увійшла до золотого фонду світового кінематографа.

Водночас, українські історики стверджують, що розстрілів на території заводу не було: «Кілька десятків повстанців не захотіли здатися і ховалися у величезних підвалах заводу, обстрілюючи, спускали туди петлюрівців, які туди спускалися, – писав, наприклад, В. Савченко. – Ці героїчні Інсургенти і були вбиті або розстріляні в тих же підвалах. Але основна частина арсенальців залишилася в живих і була через кілька днів випущена з ув'язнення «червоними» військами, які захопили Київ» [22]. «Полонених Петлюра заборонив карати на смерть, пояснюючи це тим, що збаламучені ворожою пропагандою, ці люди невдовзі опам'ятаються – констатує В. Сергійчук на основі свідoctв В. Петріва. – Він, – згадував пізніше командир гордієнківців, –

<...> примусивши замовкнути натовп, що вже приготувався розстрілювати взятих до полону захисників «Арсеналу», схвильованим голосом звернувся до кулеметників: «Коли хочете розстріляти їх, – і показує на юрбу, – то розстріляйте перш мене! Це ж робітники, які, може, й через несвідомість спровоковані до повстання проти української влади робітників і селян; між ними, може, є чимало й несвідомих українців із тих працюючих, за яких ви ведете боротьбу, і ви їх хочете розстріляти? Я того не дозволю, першу кулю в мене!..» [23, 179-180]. В. Петрів передає свою розмову з одним із «похмурих і злих» гайдамаків, невдоволених тим, що «от не дозволяє розстріляти цієї сволоти, а вони наших ранених розстрілювали, та ще як знущалися! Теж добрий!.. <...> Потім принесли Слобожанці і з мовчазним докором поклали перед старшиною трупи декількох Богданівців, замордованих у такий жахливий спосіб, який тільки до лиця азіятам... Трупи найшли в Арсеналі» [18, 310]. Така театралізована київська сцена за участю професійного театального критика в гололвній ролі, на жаль, не знайшла свого драматурга і режисера... Підтвердження цієї версії є також і у спогадах генерала А. Удовиченка: «Розстріли, що їх масово почали застосовувати московські комуністи, справили гнітюче враження на козаків і страшенно їх обурили. Ці факти показали, що комуністи, розпочавши війну, не мають жодних сантиментів: полонених розстрілювали, поранених добивали. Для московських комуністів не було жодних законів гуманності, прийнятих людством, відкидали вони й принципи загальноприйнятої людської моралі. <...> На четвертий день боротьби за Київ <...> армія Муравйова зайняла Печерськ, звільнила арештованих арсенальців, які, відразу одержавши зброю, поповнили лави Червоної Армії» [26].

Про суперечливе сприйняття іміджу Петлюри з боку мирних жителів України пише і Я. Грицак: «...ім'я Петлюри стало єдиним символом українських визвольних змагань. Але для багатьох неукраїнців це ім'я стало ще й синонімом анархії, безпорядку і насильства, яке хвилею прокотилося в Україні весною і літом 1919 р.» [2]. Історик вважає, що трагедія керівників

українського уряду «полягала в тому, що вони розбудили сили, з якими не могли справитись» [2].

«Під час битви за Київ, пише Я. Грицак, – більшість російських і російськомовних міщан формально дотримувалася нейтралітету, хоча їхні симпатії – в одних з соціальних, в інших з національних мотивів – перебували на стороні не української влади, а більшовиків <...> Особливістю формування армій було те, що всі вони мали плинний особовий склад. Були випадки, коли одні і ті самі бійці по 3-4 рази побували по черзі і в Білій, і в Червоній армії. Факти частого дезертирства підбивають міф про ніби-то класовий характер цих армій: мовляв, Червона була робітничо-селянською, а Біла – офіцерсько-буржуазною. Насправді, основну масу солдатів у кожній армії, що воювали на території України у 1919 р., складали українські селяни. В умовах, коли жодна зі сторін не мала рішучої переваги, результат військових дій залежав від того, кому надавало підтримку українське селянство <...> Перемога більшовиків у великій мірі була результатом нової зміни орієнтирів українського селянства після декількамісячного досвіду денікінського режиму» [2]. Про історичні причини підтримки масами селянсько – містечкового населення, яке становило абсолютну більшість у аграрній країні, – як більшовиків, так і Петлюри, розповідається в романі М. Булгакова «Біла гвардія».

Як зазначає у своїй книзі «Червоне століття» акад. М. Попович, оцінка особистості та політична характеристика діяльності Петлюри залишається «найбільш дражливим питанням історії української революції» [Попович 20]. Ю. Шаповал вважає, що, попри велику кількість публікацій українських істориків, «кількість погромів за часів Директорії не зменшиться, а питання про те, хто несе за них відповідальність, залишається для світу відкритим, хоч скільки б ми його «закривали» самі для себе в Україні у різного роду публікаціях. <...> Причому треба не лише говорити, а й бути почутим за межами України. Схоже, це не дуже вдається і сучасним українським дослідникам» [29].

Проблема наявна. Тому в радянській п'єсі І. Микитенка військові сили української революції постають як озвірілі вбивці.

Але існують мемуарні свідчення того, що під час захоплення Києва військом Петлюри пізніше, в грудні того ж 1918 року обійшлося без масових жертв серед офіцерів-захисників Києва. Це свідчення росіян-учасників подій, що дійсно, вражає. Так, одним із історичних фактів, що знайшли відображення в київському тексті, була організована відправка за розпорядженням німецького генерала до Німеччини полонених офіцерів, що утримувалися в Народному домі (Педагогічному музеї) на Володимирській, під охороною січовиків Є. Коновальця. Ця подія описана згодом тими, хто там знаходився, зокрема тричі Р. Гулем, і за усною розповіддю Ніколая Булгакова в непрякій передачі його дружини. Страшно уявити, що було б з цими офіцерами, якби місто було захоплене М. Муравйовим ...

Історики свідчать про відсутність масової розправи над офіцерами, що здались у полон на вулицях в грудні 1918 року. Підтвердження знаходимо також у спогадах російського письменника-емігранта, який народився в Києві, але це місто було для нього чужим, – Романа Гуля. Його спогади теж будуються за принципом кінематографічного монтажу, інколи прямо подібні до сценарію, і дивно, що вони досі не привернули уваги українських кінематографістів... Письменник може вважатися документальним свідком, позаяк він перебував серед полонених офіцерів у Педагогічному музеї. Навіть в описах однієї цієї сцени наявні монтажні прийоми у мемуарній прозі російського сучасника О. Довженка, який, напевне, нічого не знав про пізніший еліптичний монтаж українського митця.

У трьох варіантах спогадів Р.Гуль згадує одну і ту ж реальну подію, що налякала всіх присутніх: якісь озброєні бандити, увірвавшись в будівлю Музею, намагалися перестріляти беззбройних офіцерів. Зупинив бійню німецький лейтенант. Питання в тому, хто були ці люди?

У першій книзі спогадів «Життя на Фукса», написаної для Радянської Росії, автор про подію пише дуже коротко, і людей цих позначає як

«гайдамаки», що абсолютно зрозуміло, враховуючи адресата цієї книжки: «В яскравих, явно опереткових, костюмах з дзвоном і брязкотом в зал увірвалися гайдамаки. На тисячі полонених наставили гвинтівки. І народилася раптова тиша – як у каплиці. Обійшлося. Хтось зумів заспокоїти. Вони пішли зі сцени під полегшене зітхання глядацького залу» [3]. Сприйняття автором київських реалій як «оперетки» накладає відбиток і на цей текст, витканий з перебільшень («тисячі полонених» просто не помістилися би в будівлі). Карнавалізується, театралізується навіть вражена реакція людей: «полегшене зітхання глядацького залу». Жах події, ще близького за часом, повинен бути нейтралізований переведенням його в театральний план «оперетки». Але вже в книзі спогадів 1952 року «Кінь рудий» це ж подія описується більш докладно: «Звідусіль накочується стрілянина. Ось зовсім близько пролунали азійські крики і з патли, що вибилося з-під папахи волосся, весь ограначений, з маузером на перев'язі, як сама уособлена революція, в двері музею увірвався рябий, повновидий солдат у жовто блакитних бантах. За ним такі ж, набігу клацають затворами, блищать багнетами. Вони називаються: чорноморський кіш. Російський генерал відкинутий до стіни, на нього наставили багнети. Але з горловим криком «Halt!» Кинувся підборістий німецький лейтенант, схожий на молодого Шиллера. Його загін рудих баварців попередив революційну різанину в стінах Педагогічного музею» [4].

Викликає сумнів, що це були гайдамаки Чорноморського кошу, який формально входив у корпус облоги Коновальця, адже саме січовики Коновальця разом із німцями охороняли полонених: «У вестибюлі встали дві варти: січовики Петлюри та похмурі, в сталевих шоломах, німці...». Після теракту в вестибюлі музею, коли хтось невідомий, хто прагнув викликати паніку і розправитися з ув'язненими, – кинув бомбу, від якої завалилася скляна стеля будівлі та постраждало безліч людей (в тому числі, і брат М. Булгакова Ніколай), – троє вартових були вбиті, але все ж, за свідченням Р. Гуля, «не вийшло тільки тому, що вартові все-таки вціліли». Думається, через 30 років після подій у свідомості мемуариста змішалися більшовики і петлюрівці. Це

здається абсолютно закономірним, оскільки не тільки історики відзначають перехід багатьох українських частин на бік більшовиків, а й, наприклад, для М. Булгакова цей процес закономірний, і у віщому сні Олексія Турбіна убитий або поранений ним петлюрівець входить до раю у складі червоних частин...

Це припущення знаходить підтвердження як у тексті роману «Кінь рудий», так і в підсумковій книзі спогадів «Я забрав Росію». У романі Р. Гуль описує неприємну сцену: «Напівосвітленою залогою, в напрямку до мене йде озброєний до зубів непоказний чорноморець і, пильно вдивляючись у заарештованих, вказує на деяких і каже що йде з ним приятелям: «Цього убив би...» Автор пояснює: «Я розумію, він вибирає найбільш йому неприємних: полковників з бакенбардами, як у Олександра II-го, інтелігентів у золотих окулярах, корнетів в червоних чикчирях. Зараз хлопцеві не дозволяють цього зробити німці, але коли до Києва в'їде чека, Лацис і Португейс дозволять йому «шльопнути» всіх, хто «триста років пив народну кров»» [4]. Автор ніби забуває, що ЧК в петлюрівській армії не було, це реалії червоної армії, а латиші брали участь у боях на боці української армії як військові командири, а не як чекісти...

В останній книзі спогадів «Я забрав Росію» та сама сцена із замахом на офіцерів виглядає зовсім інакше, хоча деякі фрази дослівно переписані з роману «Кінь рудий»: «Скажу головне: живі ми залишилися виключно завдяки німцям. Вони ввели до Педагогічного музею свій караул під командою рішучого лейтенанта. І німці стали поруч із петлюрівцями в папах з нашитими жовто-блакитними шматками матерії. Цей рішучий лейтенант і попередив різанину нас, коли в навістіж розкриті двері музею, з червоними бантами на папах, на шинелях, навіть на гвинтівках, увірвалась якась солдатська банда. Попереду з маузером у витягнутій руці, з патлами волосся, що вибилося з-під папахи, весь ограначений і абсолютно озвірілий, якийсь унтер. За ним, клацаючи затворами гвинтівок, – натовп солдатні: типова збільшовичена банда. Було ясно, що Симон Петлюра, який в'їхав на білому коні в «переможений» Київ і вже не знаю, на чому в'їхав Володимир

Кирилович Винниченко (автор гучної свого часу на всю Росію п'єси «Чорна пантера») – будуть скоро своїми ж українськими більшовиками плюс московськими – розчавлені. Звичайно, перестріляти нас бажав не Петлюра, він сам був у владі охлосу. Через це і загинув. У 20-х роках він утік зі збільшовиченої України і став емігрантом у Парижі, а в 1926 році на бульварі Сан-Мішель його впритул застрелив єврей Шварцбарт, бажаючи помститися за єврейські погроми, що чинилися тим же охлосом, який увірвався і в музей перестріляти і переколотити – «гетьманців». Тобто – нас. Але німецький лейтенант із криками «Хальт!» кинувся тоді їм напереріз. За ним – баварці-солдати з гвинтівками наготові. І цим попереджений був наш масовий розстріл у музеї» [5].

Видається, що автор, який на час виходу цієї своєї книжки давно жив в Америці, вже не був стурбований ні тим, щоб сподобатися читачам в Країні Рад, ні тим, щоб обілити давно не існуючий Чорноморський кіш колишнього Корпусу облоги полковника Коновальця... Все це було від нього вже нескінченно далеким... Минуло більше 60 років... І час дозволив письменникові дати зовсім правильну історичну оцінку як подій, яким він став свідком в юності, так і історичним особам, які стояли за цими подіями.

З цього уривка випливає ще один висновок, що народ, із демосу перетворений на охлос, буде знищувати не тільки ворога, але й своїх лідерів. І в цьому процесі Р. Гуль аж ніяк не вважає винним Петлюру, якому навіть певною мірою співчуває як емігрант – емігрантові... Р. Гуль схильний випрадовувати Петлюру тим, що «він сам був у владі охлосу».

Але й у класичній радянській п'єсі І. Микитенка, створеній за канонами соцреалізму, також є моменти, близькі до трагедійного, які дозволяють віднести цей твір, написаний на замовлення влади, до такого жанрового різновиду, як трагедійний кітч. Дослідники соцреалістичного дискурсу стверджують, що трагічне світосприйняття зовсім не було чуже соціалістичному реалізму, що думка про цей стиль як виключно про оптимістичний, – неправомірно. У п'єсі І. Микитенка – це насамперед сцена вбивства Рибальченка, який умовляє катів

помилювати його тому, що він – українець по крові, по свідомості, з діда-прадіда син «демократичного» народу, у якого немає катів [16]. Ця помилкова ідея В. Винниченка дуже дорого коштувала українському народу в 1918-1919 рр. А історичною жертвою виявилися українці, такі, як Рибальченко у Микитенка, і в реальній історії Києва. Тому трагедійний кітч партійного висування був напрощуд актуальним. Тиміш – робітник «Арсеналу» в стрічці О. Довженка теж з гордістю промовляє, що він українець... У радянському літературознавстві завжди підкреслювалося, яка тією особливістю, що відрізняла українських радянських митців від російських радянських митців – було національне питання... Воно, дійсно, присутнє, як у замовленій владою «датській» п'єсі партійного висування І. Микитенка, так і у фільмі колишнього вояка УНР О. Довженка...

Мелодраматичні події фінального епізоду в п'єсі І. Микитенка – вбивство обільшовиченою україркою Марусею петлюрівського хорунжого в камері і звільнення ув'язнених радянськими військами Муравйова, що зайняли Київ, – свідчить про складність питання про гуманістичні орієнтири як авангардного, так і провладного мистецтва 1920-30-х рр. Типологічно п'єса І. Микитенка – це хрестоматійний тоталітарний кітч. А ось одна з ключових сцен у фільмі О. Довженка «Арсенал» – сестра милосердя пише під диктовку пораненого лист його рідним, але виявляється, що поранений уже помер. Жінка згадує, що саме він запитував на мітингу, де виступав представник Центральної Ради, чи можна тепер вбивати на вулицях Києва буржуїв і офіцерів. І жінка запізно відповідає: «Так, можна!» [16]. В обох випадках несправедливий суд історії передається в руки жінок... Експресіоністичний монтаж атракціонів всесвітньо відомого режисера і позірно побутовий соцреалізм партійного автора несподівано зустрічаються...

Є в п'єсі І. Микитенка і у фільмі О. Довженка сцени, що будуються зовсім аналогічно із застосуванням монтажу однакових діалогічних засобів, незважаючи на те, що в одному випадку це п'єса, драматичний твір, у другому випадку – художній німий фільм. Це монтажні сцени маніфестації на

Софійській площі під хоругвами Центральної Ради і молебень у березні 1917 року. В «Арсеналі» Довженка сцени маніфестації, незважаючи на прагнення автора сатирично передати загальну істерію натовпу киян за допомогою підбору характерних некрасивих осіб і характерної напівбожевільної міміки – справляє скоріше зворотне враження. З натовпу маніфестантів монтажно вихоплюються фігури киян: вчителі, фельдшери, дрібні чиновники, відставні військові, духовенство, студенти та гімназисти, київські бабусі, – тобто корінні жителі Києва. Історики літератури, які звикли бачити в киянах тієї пори виключно заголовних персонажів «Білої гвардії» М. Булгакова, випускають з уваги цей великий шар міських жителів, що практично повністю зник у результаті численних захоплень влади і зміни урядів під час громадянської війни, а згодом під час терору більшовиків. Тому монтаж епізодів у сцені маніфестації у А. Довженко – дійсно, умовно-історична реконструкція корінного міського населення Києва, що зникло назавжди.

Про неоднозначність сприйняття киянами подій 1918 року свідчить і Вс. Петрів у своїх мемуарах: йому парад на Софійській площі нагадав братання у Варшаві в 1905 році, коли після підйому вчорашні приятелі один в одного стріляли... Автор мемуарів пише: «Але не всі радіють. Ось на розі вулиці, спинені хвилею рушаючих військ, стоять два вози чимсь навантажені, а коло них похмурі постаті в робітничих одягах; мовчазні, спокійні, але по всій їх поставі видно протест проти так близької до них фізично, але очевидячки далекої моральної радості. Там далі <...> юрба людей, інтелігентів і міщухів стоїть і з кривими ворожими посмішками слухає промовця» [19]. До коня Петріва підбігає дама з червоною трояндою і питає, чи правда, що все це тільки для того, щоб врятувати Росію від більшовиків-українців та німців... [19]

В «Арсеналі» у монтажних епізодах маніфестації на Софійській площі, біля пам'ятника Богдану Хмельницькому, експресіоністична естетика Довженка випереджає відому естетику зображення нескінченних тріумфуючих мас на міських площах у фільмах Лені Ріфеншталь («Тріумф волі», 1935). Водночас, на відміну від «Арсеналу», фільм Л. Ріфеншталь – документальний,

тобто достовірний, монтаж у ньому еліпсоїдний, і знятий він антисатирично. Реабілітація Л. Ріфеншталь після багаторічного засудження її фільмів свідчить про те, що шедеври в мистецтві виникають незалежно від політичної орієнтації автора. Тому і сцена маніфестації у А. Довженка вражає глядача, незалежно від того, чи хотів він висміяти український рух на догоду більшовикам або ж хотів висловити свій запізнілий докір тим, хто «профукав» у 1918 році українську незалежність ... Не даремно кінокритики пишуть саме про документальну правдивість цього художнього фільму О. Довженка.

І у п'єсі І. Микитенка, і у фільмі О. Довженка, присутній спільний топоекфразис – пам'ятник Богдану Хмельницькому, який в якості персонажа набуває рис живого тіла з власною промовою і відчуттями. У п'єсі цей ефект створюється за допомогою введення невидимого персонажа – «голосу з монументу» – люмпена, який коментує події на площі. У фільмі О. Довженка – це пластична, знята з різних ракурсів, сцена кінного пам'ятника, на всіх ярусах якого приклеїлися глядачі, солдати з насінням і студенти внизу на постаменті біля ноги коня, на самому коні і навіть, як на гілці, на руці Богдана – у вдалий спробі прикріпити жовто-блакитний прапор до булави. Подальший обмін репліками між солдатами-глядачами знаменний: «А ти знаєш, хто був Богдан Хмельницький?» «Кажуть, якийсь хохлацький генерал» [7]. Для солдатів відбувається лише масове дійство, розвага, достатньо від них далека, на відміну від натовпу киян, пройнятих ентузіазмом.

В київському тексті за допомогою монтажу епізодів міфологізуються і фігури сучасників – діячів української історії, – і навіть пам'ятник Богдану Хмельницькому. П'єса І. Микитенка, в свою чергу, реалізує політичний аспект трагічних подій і тому перетворюється на кітч, що належить до формульного мистецтва, що існує саме як моножанрове утворення. Фільм же О. Довженка сприймається сьогодні двояко: як плакат і як метафора, тому питання про його жанр у межах експресіоністської естетики залишається невирішеним. Ясно одне: «Арсенал» О. Довженка має два плани дії, і його структуру не можна спрощувати.

Порівняння прийомів монтажу в кінотексті, що належить до експресіоністичної стилістики, і в драматичному тексті, що належить до еталонного радянського дискурсу, веде до припущення, що так званий соціалістичний реалізм не був абсолютно новим художнім явищем, а продовжував авангардну парадигму мистецтва попередніх десятиліть, зокрема використовував риси пізнього експресіонізму, хоча декларував своє абсолютне новаторство, як проголосив на І з'їзді радянських письменників М. Горький, якому, за протоколом, надав слово І. Микитенко...

3. Монтаж візуальних і позавізуальних складових синкретичного тексту драми

У «харківському тексті» М. Куліша («Народний Малахій», «Мина Мазайло»), попри відсутність безпосередніх сюжетних аналогій, яких і не може бути, спостерігається характерний для пізнього експресіонізму, як кінематографічного, так і драматургічного, – монтаж візуальних сцен із позавізуальними елементами. У німому кіно це написи-ремарки, що у Довженка починають вже провадити самостійне життя, незважаючи навіть на відсутність, або загублення і втрату першооснови – сценарію. У «Народному Малахії» відбувається протилежний процес: ремарка отримує візуальні кінематографічні характеристики, які просто неможливо передати засобами драми. До того ця візія передбачає майбутню появу кольорового кінематографу, якого ще не існувало (як відомо, С. Ейзенштейн власноруч розфарбовував пензликом у червоний колір прапор на плівці стрічки «Панцирник Потьомкін»).

Так формується візія Малахія про утопічне оновлення людства, його «голубу мрію»: «У хворій його уяві з'явилися, розквітнули дивовижні проекти, реформи, цілі картини. Спочатку з голубих коливань і метеликів збіглися, закрутилися якісь голубі кола з жовтогарячими центрами, забринів спів «Милость мира» Дехтярьова, перемішаний з Інтернаціоналом, брязкотом кадила та з трелями жайворонків, по тому вималювалось таке: десь у голубій

РНК голубі наркоми сидять і слухають його доповідь про негайну реформу людини. Плещуть в долоні, схвалюють і вітають його, він далі показує наркомам наочно, як треба реформувати людей. По черзі до нього підходять: дідок у дармовисі, колишній воєнний в галіфе, дама, Агапія, санітар, божевільні. Він накриває кожного голубим покривалом, повчає, переконує, потім робить магічний рух рукою, і тоді з-під голубого покривала виходить оновлена людина, страшенно ввічлива, надзвичайно добра, ангелоподібна. Далі ці люди, багато людей і він на чолі їх, з червоними маками та з жовтими нагідками йдуть у голубу даль. По дорозі бачать – стоїть гора Фавор, Оля несе яблука святити, люди співають їй «осанна», тільки якось по-новому. По тому в голубому мареві маячить якийсь новий Єрусалим, далі голубі долини, голубі гори, знов долини, голубі дощі, зливи і нарешті голубе ніщо» [10, 53].

За свідченням Л. С. Танюка, який порівнював дві редакції тексту, в харківській редакції немає загальновідомого сну Малахія. Ця сцена з'явилась у виставі за ініціативою режисера і художника вистави, і вже після сценічної реалізації автор вписав її у текст п'єси. Проте, вважає Л. С. Танюк, письменник «не проілюстрував відтворене на сцені Березолу, а створив за мотивами режисерського задуму власний поетичний образ, вишуканий у слові, неповторний і надзвичайно «кулішівський» за інтонацією» [11, 761].

Це суто кінематографічний монтаж в стилі пізнішого за часом виникнення роуд-муві. Шлях до Нового Єрусалиму бачиться Малахію у блакитних кольорах традиційної романтичної мрії. Ближні плани чергуються з далекими, найдальшими, максимально віддаленими від реальності. Навряд чи «голубу мрію» Малахія можна репрезентувати засобами театального мистецтва... Так само і в додатковій, як вважають критики, невдалій, четвертій дії «Народного Малахія», де герой стикається з непорозумінням і відторженням з боку робітників ливарного цеху, – ремарка-опис процесу виробництва чавуну, що протиставляється смутним проповідям Малахія, – теж неможлива засобами театального мистецтва: «Підбіг р о б і т н и к , мокрий весь од поту: Готові форми? Робітники напружились: Готові! Мокрий р о б і т н и к: Випускаємо

чавун!.. (Крикнув туди, де здійснювалася заграва). Готово!.. Дайош!.. Полилася рівчачками та жолобами огненна рідина, освітила огняно-червоним, аж гарячим, світлом увесь цех ливарний, загравами подихнула, одсвітилась на обличчях і в очах у кожного. Знявся рух. Перескакуючи через рівчачки, припадаючи до форм, повели робітники за собою лопатами огняну лаву у форми. Несли у ковшах. Гукали на Малахія: З дороги, старик! Бережись там, гей! Станьте осторонь, гей, як вас!.. Та покажіть йому, куди вийти, бо ще розтопиться. А він в димі та в заграві метався між огнених річечок, аж поки хтось не вивів його до дверей, сказавши: Клопіт з такими реформаторами... Отямившись, він глянув на огні, на дим, на заграви і сказав: У них свої, червоні мрії. Яка трагедія. Закрив очі й пішов. Услід йому гриміла симфонія труда» [10, 72].

Сцени, де в художню тканину вводяться суто індустріальні мотиви, а залізо стає дійовою особою, цілком співвідноситься зі сценами індустріальних пейзажів у трилогії Довженка. Залізні – сталеві – конструкції мостів постійно присутні і у «Звенигорі», і в «Арсеналі», де дія взагалі частково відбувається на території військового заводу. Не тільки політичне гасло індустріалізації вимагало заліза та сталі, а й мистецтво модерну вимагало поєднання непоєднуваного – старих форм із новими. Так, химери на відомому будинку Городецького в Києві призначені не в останню чергу для демонстрації нового на той час будівельного матеріалу – залізобетону. Паротяг і трактор стають знаками, зокрема, радянського кіно цього періоду: паротяг у «Звенигорі» і «Арсеналі», трактор у «Землі». Ці артефакти стають індустріальним екфразисом у радянському мистецтві того часу, згадаймо, наприклад, музичні комедії І. Пир'єва, що знімалися на українському матеріалі: «Багата наречена», «Трактористи». Індустріальна тема у малярському мистецтві у співвідношеннях до сучасної літератури – це окремий предмет для дослідження.

Синкретизм мистецтва 1920-1930-х рр. виявлявся ще й у введенні в дію новітніх на той час технічних засобів комунікації, які теж можуть вважатися топоекфразисом столичного міського тексту, зокрема, харківського. У тій самій четвертій дії «Народного Малахія» у її харківському варіанті, де відсутня сцена

на заводі «Серп і Молот», ледь не визначальною дійовою особою стає гучномовець, знакова деталь 1920-1950 рр. У М. Куліша Гучномовець веде діалог як з історичним текстом Шевченка (поезія «До Основ'яненка», 1839), що звучить з гучномовця, а потім замінюється «новою симфонією, що її творить пролетаріат. Найкращою симфонією нашого часу про Дніпрельстан» [11, 766], – так і з скептично налаштованим Малахієм і водночас з Голосами з натовпу, які поринають у дрібниці часу, не бачачи величі часу. Какофонію створює цей полілог Гучномовця і водночас розмова робітників, що тягнуть дрот, репліки Прохожого і дивні слова Малахія. Як видається, харківський варіант тексту «Народного Малахія» в цій сцені побудований з урахуванням досягнень авангардного мистецтва, зокрема, експресіонізму, і його не можна не брати до уваги.

У харківському примірнику четвертої дії «Народного Малахія» М. Куліша гучномовець цитує поезію Шевченка «До Основ'яненка» і поєднує її з сучасним будівництвом Дніпрельстану (Дніпрогес). Дискретна дія немов би хаотично розкладається на ряд полілогів, не пов'язаних сюжетно один з одним, але внутрішньо пов'язаних принципами кінематографічного метафоричного монтажу кіно кінця 1920-х рр. Діалог з гучномоцем веде Малахій, який постійно питає, де ж реформа людини, – і голоси на майдані коло собору. На противагу від оптимістично налаштованого Гучномовця, Голоси, що також апелюють до «радіо», твердять про негативні деталі тогочасного радянського життя, за що й хапається Малахій, який примушує перехожих доповідати йому, про що вони зараз думають, своєрідне сучасне соціологічне опитування на вулицях. Як у динамічному німому фільмі дія завершується втручанням міліції, яку Малахій теж вважає застарілим атавізмом, і несподіваним його порятунком з боку повії... Фабульно харківський примірник, побудований за принципом метафоричного монтажу і водночас за принципом зовнішньої дії, – робить зрозумілою появу Малахія у будинку розпусти у наступній останній дії, чого не відбувається у березільському варіанті п'єси.

Історично конструктивні принципи гучномовця було винайдено ще наприкінці XIX ст., але як вуличний гучномовець, або, як його називали до 1930-х років у СРСР, «говоритель», або «дзвін» – отримав величезну популярність у 1920-1950-х рр. Згадаймо широко відомі радянські фотографії, де люди на вулицях через гучномовець, на який вони дивляться, слухають повідомлення про початок війни. Але ще наприкінці 1920-х років цей пристрій входив до синкретичного театрального мистецтва.

У фантастичній п'єсі-антиутопії В. Маяковського «Клоп» (1928), можливо, вперше, раніше навіть, ніж у фільмі С. Кубрика «Одісея 2000», передбачено появу такого сучасного інтернет-пристрою, як Скайп, що дозволяє проводити конференції з багатьма учасниками, що знаходяться далеко один від одного. У цій п'єсі у світі майбутнього відбувається голосування з приводу воскресіння вмерзлої в лід людини минулого. Ось як описується цей новітній пристрій, що дозволяє голосувати усьому світові з приводу воскресіння людини з минулого, – так званій «федерації Землі»: «Величезний до стелі зал засідань, що здійснюється амфітеатром. Замість людських голосів - радіораструби, поруч висять кілька рук за зразком тих, що висовуються з автомобілів. Над кожним розтрубом кольорові електричні лампи, під самою стелею екран. Посередині трибуна з мікрофоном. З боків трибуни розподільники і регулятори голосів і світла <...> «Включити одночасно всі райони федерації!» – Одночасно загоряються всі червоні, зелені та сині лампочки аудиторії <...> Лампи гасяться, пронизливий дзвінок, на екрані загоряється резолюція, повторювана оратором. «В ім'я дослідження трудових навичок робочого людства, в ім'я наочного порівняльного вивчення побуту вимагаємо воскресіння». Голоси половини розтрубів: «Правильно, прийняти!», Частина голосів: «Геть!» Голоси змовкають миттєво. Екран гасне. Другий дзвінок, загоряється нова резолюція. Оратор повторює. «Резолюція санітарно-контрольних пунктів металургійних і хімічних підприємств Донбасу. Щоб уникнути небезпеки поширення бактерій підлабузництва і чванства, характерних для двадцять дев'ятого року, вимагаємо залишити експонат в замороженому вигляді». Голоси розтрубів: «Геть!»

Самотні вигуки: «Правильно!» Лампи спалахують <...> Ставлю на голосування: хто за першу резолюцію, прошу підняти руки! Піднімається переважна більшість залізних рук. Опустити! <...> Збори федерації прийняли: «Вос-кре-сити!» Рев всіх розтрубів: «Ура!!!» Голоси мовкнуть. Засідання закрито!» [15].

Думка про наявність та взаємодію кількох екранів в одній глядацькій залі належить, зокрема, О. Довженкові, який мріяв про нове кіно, що напливає на глядача з усіх боків, своєрідний сучасний ефект 3D-зображення. У німому багаторівневому синкретичному кіно звук музичного супроводу – аудіорівень – синкретично поєднувався з титрами на екрані – вербальним рівнем – і зі зображенням кадрів – відеорівнем. Щось подібне описує у своїй п'єсі і В. Маяковський, який мислив дуже кінематографічно і був не тільки культовим радянським поетом, а й неабияким кінодраматургом, сценаристом, актором і режисером кіно... Найвідоміший фільм, де поет виступав у ролі режисера, сценариста і актора – це «Баришня і хуліган» (1918). Ранній радянський монтажний кінематограф, зокрема «Жовтень» і «Панцирник Потьомкін» С. Ейзенштейна, як вважав Ю. Лотман, будував свою специфічну кіномову згідно з досягненнями досвіду поетичної мови футуристів, передусім, В. Маяковського.

Отже, синкретизм драматургічної композиції на рівні монтажу підсилювався експресивним уведенням до п'єс нових на той час пристроїв передачі інформації, які перетворювалися на знаковий елемент дії. Сучасне кіномистецтво перетворює ці традиції першої половини ХХ ст. у монтаж кібермови сучасних комп'ютерів і традиційної мови драми та кіно.

4. Монтаж і масовий кінематограф в умовах радянської історичної імагології

Дотепер мова йшла про свідомі прийоми монтажу в доробку О. Довженка та драмі авангарду та соцреалізму. Але у сучасних кінознавчих дослідженнях існує кілька рівнів розуміння категорії «монтаж», і це поняття розширюється на стилістику тексту взагалі. Ще А. Базен виділяв два типи кінотекстів: умовно-

монтажні, на його погляд, штучні, і позірно життєподібні, ті, що відображають події так, як вони відбувалися, без складних для розуміння метафор, символів і ритмічних повторів, де головним стає не задум режисера, а гра акторів. І хоча давно доведено, що немає і ніколи не було чіткої межі між цими двома типами кінотекстів, як немає межі між масовим і високим мистецтвом, але все ж таки можна окреслити той контекстуальний кінофон, на якому з'явився феномен О. Довженка 1920-х рр. Це передусім явища масового мистецтва, що історично мали дві долі. Перші перетворювалися на ранньорадянські «істерни», що створювалися за законами цього жанру і були надзвичайно популярними у глядачів тої доби, як, наприклад, «Червоні дияволята» (1923) І. Перестіані з наступними продовженнями, чи «П.К.П.» (1926) А. Лундіна та Г. Стабового. Другі, незважаючи на орієнтацію на масового глядача, залишалися на полицях чи піддавалися нищівній радянській критиці, як, наприклад, «Шкурник» («Шпигун», «Знайоме обличчя») (1929) М. Шпиковського, на який написав схвальну рецензію О. Мандельштам, але тогочасна критика назвала фільм пасквілем на громадянську війну в Україні. Герой – міський обиватель, який не цікавиться політикою, але, за логікою трагікомедії абсурду, йому доводиться потрапляти абсолютно несподівано для себе удвох з нав'язаним йому верблюдом у найскрутніші ситуації то до білих, то до червоних. О. Мандельштам дотепно захищав режисера: «Верблюдові все одно, на кого чхати, – не можна зробити його знаряддям політики. Верблюд тут важливий як прийом відсторонення. Одна тільки думка пустити героя на верблюді по Україні вже сама по собі чудовий сценарій. Тут, до речі, скажімо: у кіносценарія є свої непоборні фізіологічні закони. Глядач до них надзвичайно чутливий, він вимагає розвитку саме цих стихійних елементів, закладених в сценарії. Бути може, прообразом усякого сценарію була погоня, переслідування, втеча. Для глядача герой Шпиковського зовсім не шкурник, а фантастично напівказковий «верблюжий шпигун», як влучно визначив його, рапортуючи «його благородію», білий солдат в одному з відмінних написів фільму. Шпиковський сам не помітив, як вступив на шлях казки, а тим часом

він знаходиться на безсумнівній фольклорній доріжці, з її кружлянням навколо однієї нерухомої точки, з її повторами, з її здоровим лукавством» [39].

Отже, «відкладеними» ставали не тільки, скажімо, складні метафоричні фільми І. Кавалерідзе, стрічку якого «Прометей» (1935) було заборонено навіть до згадування і монтажні прийоми якого могли би перетворитися на альтернативу еліптичному монтажу О. Довженка, якби стали фактом мистецтва 1920-1930-х рр. І це не тільки знищені кіноавангардні артефакти М. Охлопкова за сценарієм М. Ердмана Київської студії, зовсім окрема тема для кінознавців. Навіть масовий радянський кінематограф, щоб вижити, мав бути чітко визначеним у ставленні до ранньорадянських подій та національних історичних постатей. Радянська історична імагологія, як і взагалі історія, мала тільки два відтінки у ставленні до інонаціонального (не російського) Іншого: по-перше, екзотичний орієнталізм, зведення масового національного субстрату до зовнішніх фольклорних проявів: одяг (вишиванки), пісні, танці. По-друге, якщо це стосувалося небажаних історичних постатей, то Інший перетворювався на архаїчного Чужого, тобто ворога, який вартий тільки осміяння і отже, мистецького знищення, що йшло часто поруч із фізичним знищенням конкретного Іншого. Особливо це стосувалося України, на території якої точилася війна більшовиків за владу над країною. Починаючи з другої половини 1920-х (періоду так званої провладної українізації, що завершилася процесом СВУ і згортанням усіх процесів націоналізації країни) – 1930-х років етнографічний елемент уже вітався, у моду ввійшли тижні національних культур у Москві, гастролі національних театрів, концерти національного фольклору тощо – все це сприймалося як владою, так і пересічним російським глядачем з великою прихильністю. Російська інтелігенція Москви та Ленінграду лила сльози та аплодувала стоячи на гастрольних виставах українського театру класичної етнографічної селянської мелодрами. Багато десятиліть, починаючи з 1940-х років, у загальнорадянському театральному дискурсі лідирувала майже без конкуренції і користувалася надзвичайно високим попитом сучасна радянська сільська комедія О. Корнійчука «В степах

України». Мода на українські вишиванки у Радянському Союзі значно перевищувала таку ж моду часів Незалежності й сучасної війни на Донбасі. Дозволом на етнографізм і сльози у ставленні до екзотичного – орієнталістського – Іншого – влада відкупалася від проблем національної самостійності й створення незалежної європейської національної інтелектуальної еліти.

Але така провладна політика почала провадитися вже пізніше. А на початку 1920-х років навіть етнографізм ще перебував у стані Іншого-Чужого-Ворога. Це переносилося на події громадянської війни, або, за новими визначеннями, війни більшовиків за владу на території України.

Так, наприклад, фільм А. Лундіна та Г. Стабового «П.К.П.» («Пілсудський купив Петлюру» – так у цій кінострічці пояснюють українські селяни незрозумілий напис польської залізниці) (1926, друга редакція 1928), відзнятий на тому ж Одеському ВУФКУ за сценарієм Я. Ліфшиця та Г. Стабового, – за сучасною класифікацією жанрів – типовий військовий бойовик на історичну тематику. Тому прийоми монтажу в ньому відповідають динаміці зовнішньої дії, вони позбавлені метафоричності й гри символів. «Склейка» епізодів в ньому відбувається найпростішими засобами – напливи різного роду, використання яких було вже добре перевірено кінематографом 1910-х років. Сучасному глядачеві фільм цікавий не в останню чергу, тому, що в ньому виступають у якості акторів не тільки М. Кучинський (Петлюра), Н. Ужвій, Д. Ердман, а й реальні Григорій Котовський і генерал-хорунжий армії УНР Юрко Тютюнник, які грають самих себе. До того ж Ю. Тютюнник погоджується на роль відвертого бандита й отамана, яким його репрезентують у фільмі... Як видається, це була не тільки поступка радянській владі, що захопила у свої лещата одного з головних діячів українського визвольного руху, – поступка з метою врятувати життя, – а й творча активність дійсно художньо талановитої людини, автору першого сценарію «Звенигори» О. Довженка... Найкращого прикладу для Андре Базена – захисника так званого реалістичного кінематографу на протилежність всеохоплюючому монтажному

– годі й знайти. Мода на «реалістичний натуралізм» у 1920-ті рр. стосувалася не тільки псевдоісторичних – незважаючи на демонстрацію псевдореальних архівних документів – фільмів на кшталт «П.К.П.», але й відверто авантюрно-умовних – перших радянських істернів. Так, у фільмі «Червоні дияволята» в одній зі сцен Семен Будьонний грає сам себе, а в іншій сцені вже з'являється схожий на нього актор з великими вусами.

Для нас «П.К.П.» цікавий тим, що в ньому з'являється той же наративний імідж історичного персонажу, що й в О. Довженка й І. Микитенка, а ширше – у М. Булгакова. Це Петлюра, постать неоднозначна навіть сьогодні. Власне, сюжет фільму – це суперництво між Петлюрою і Тютюнником, злука з білополяками й поразка українських національно-визвольних сил. Фільм рясніє титрами, що не дають можливості будь-якого іншого потрактування подій, крім репрезентованого авторами і акторами.

По-перше, титри чітко репрезентують головних дійових осіб і дають їм недвозначні оцінки. Монтаж, інший ніж технічний – звуження діафрагми і затемнення – найпростіший вид, – не потрібен. Але за 90 років сприйняття титрів-ремарок набуло дещо іншого змісту, що трапляється навіть з pulp fiction ранньорадянського періоду. Так, наприклад, у сучасному сприйнятті змінюється на протилежний – героїчний зміст іміджу Г. Котовського, який у фільмі смачно обідає в українській хаті (сумний Петлюра в той самий час у такій самій хаті не може нічого їсти), а на прохання вояків перепочити, бо вже й люди й коні не йдуть, відповідає тільки одне: «Гнать!» Вести вогонь на ураження по швидко відступаючим у безладді, тікаючим бігом частинам – не дуже висока честь...

По-друге, у фільмі, як означено, «шовинистически настроенная часть украинской интеллигенции», яка веде підпільну роботу в Києві і зображена у типово пропагандистськи гротескних «вишиванкових» фарбах, – як на сьогодні, висловлює у титрах дуже актуальні, сучасні речі, наприклад: «Большевистская политика ведет к гибели вековую культуру Украины, она убьет дух народа, вычеркнув из ее истории героическое прошлое, а чудный

край обратит в московскую колонию. Этого не будет! Мы сбросим ярмо чужеземцев!».

По-третє, київським топоекфразисом у фільмі стає Софійський собор, де відбуваються зустрічі членів підпільної організації. Цей топоекфразис доповнює існуючий в Київському тексті 1918-1920-х рр. головний його топоекфразис – пам'ятник Богдану Хмельницькому на Софійському майдані, біля якого відбуваються маніфестації і паради, описані в різних текстах літератури і кіно. Як і в «Арсеналі» О. Довженка, за гротескними фігурами київських підпільників у масовці під сводами собору на богослужінні стоять ті ж самі звичайні міщани – жителі Києва 1920-го року, пам'ять про яких залишилася лише завдяки кінематографу – монтажному у Довженка і «реалістичному» (за термінологією А. Базена) у «П.К.П.». На такий самий, вже зниклий, топоекфразис, перетворюються у фільмі київські вулиці, трамвай взірця 1920-го року, міський сад, київські квартири, малюнок шпалер на стінах... Найцікавішою монтажною знахідкою фільму є сцена спроби державного перевороту в Києві. Це монтаж з діагональним членуванням зображення, коли в одному кадрі вулицею Києва посуваються машини і війська, а в одночасному діагональному кадрі видно тодішній центр – з Софією і пам'ятником Богдану Хмельницькому. Створюється епічна картинка захоплення Києва...

Власне, детективний сюжет цього популярного у 1920-ті рр. фільму будується на формульній ситуації «Свій серед чужих, чужий серед своїх» – у середовищі підпільників впроваджується більшовицький «кріт». Зовнішність «крота» навмисне зрусифіковано під російський тип Іванушки-дурня. Він промовляє про себе: «Во мне не казацкая, а пролетарская кровь!» Арсеналець Тиміш у Довженка принаймні декларує, що він хоча й українець, але робітник... Є в цьому фільмі і зв'язок з більш раннім і надзвичайно популярним радянським істерном – «Червоні дияволята», де підлітки ведуть війну з угрупованнями Махна. У «П.К.П.» запам'ятовується селянський хлопчик на білому коні, який після вбивства батька тікає до «червоних» і приводить

будьонівців до рідного села, щоб помститися. Дитинство у радянському дискурсі спершопочатку було заідеологізовано нарівні з дорослими.

Сцени на еміграції виглядають гротескно умовними, відчувається повна необізнаність авторів фільму з матеріалом, чого вартий лише «американський бар» взірця 1920 року... Відверте натуралістичне знущання над українським підпіллям, його ідеями і символами, його гімном, перетворює фільм на антимистецьке явище навіть для масової культури.

Сам Ю. Тютюнник добре розумів пропагандистський зміст фільму: «Мета була суто політичною, – писав він, – оганьбити саму ідею боротьби за визволення України. <...> їм потрібно було зганьбити, втоптати в бруд саму ідею визвольної боротьби. Зрадники, кар'єристи, йолопи, інтригани, алкоголіки, злочинці і наркомани – ось хто повинен був з'явитися перед масовим глядачем на екрані, замість тих, хто так чи інакше репрезентували ідею української державності й тих, що власною кров'ю писали історію українського народу <...> Я погодився грати. Кіноапарат є зброєю не менше страшною від отруйних газів, бо труїти душі є не легше від труїння легенів. Кіноапарат мав одіграти роль довбні, що забила осикового кілка в могилу нашої визвольної ідеї <...> Я повинен був стати чорно-білою площиною на екрані. Сумбурна ілюзія замість дійсності» [27, 296-297].

Сучасні українські історики відзначають, що чи не найголовнішою причиною співпраці Ю. Тютюнника з радянською владою після його підступного захоплення було гірке усвідомлення того, що все київське підпілля було вигадкою чекістів [27, 274]. У снігах невдалого зимового походу і втечі Ю.Тютюнника губиться фінал цього масового фільму... Помилково називає фільм документальним і той же Я.Файзулін, хоча він же свідчить, за матеріалами самого Ю.Тютюнника, що при зйомках «П.К.П.» той «на авторські інтереси й історичну правду зважав мало, вважаючи, що крісельце кінотеатру мало годиться для вивчення героїчних або трагічних сторінок українських визвольних змагань» [27, 294].

Якщо фільм А. Лундіна та Г. Стабового, жанр якого в описах парадоксально визначено як «історична драма», – орієнтується на оповідну псевдодокументалістику у поєднанні з масовими сценами кінних походів та битв, то зовсім не масова, але у значно пізніших театральному і кіноваріанті теж надзвичайно популярна п'єса М. Булгакова «Бег» (1926-1927), навпаки, орієнтується на кіномову свого часу. Передусім, дія першого-четвертого снів відбувається на території України – Північна Таврія та Крим. Решта снів, як і частина дії «П.К.П.», відбувається в еміграції. До глядача свого часу п'єса не дійшла, але вплив монтажного кіно на її будову очевидний. Вісім «снів» п'єси монтуються як кінотекст з напливами, що виникають з п'єми, з розбивкою на кадри, з паралельними образами, аналогіями, метафорами... Ритм п'єси теж будується як кіноритм – окремі сцени пов'язані між собою не лише спільними персонажами, а й спільним мотивом неможливості втечі від самого себе. Як видається, саме про це писав й Ю.Тютюнник у наведених вище нотатках. Більш того, можна провести певні аналогії між центральним образом п'єси Булгакова – генералом Хлудовим, прообразом якого дослідники вважають генерал-лейтенанта білої армії Якова Слащова-Кримського, і українським генералом-хорунжим армії УНР Юрком Тютюнником, доля якого після повернення до СРСР була подібною до долі російського генерала: спочатку викладання військових дисциплін під наглядом ГПУ, а потім нагла смерть або розстріл... Отже, між масовим пропагандистським ранньорадянським фільмом і відкладеною на багато років видатною п'єсою російського драматурга існує певний зв'язок... Останню за часом виставу за п'єсою Булгакова було здійснено 2015 року Юрієм Бутусовим у театрі ім. Є. Вахтангова... Вистави і п'єси про справжню історію Юрка Тютюнника, здається, в Україні ще не було...

5. Наратив і мова кіно – необхідність перекодування

Не тільки літературний твір, зокрема, п'єса, може будуватися за законами кіномонтажу. Сюжетний наратив кінооповіді тісно пов'язаний з відповідними категоріями літературного дискурсу і інколи безпосередньо залежить від

останнього. Йдеться не про екранізації, а про принципове перенесення прийомів оповідного наративу в монтажне кіно. Так, О. Довженко в лекції студентам зупинявся на факті використання в «Арсеналі» оповідного прийому навмисної пролонгації очікуваної дії – сюжетної знахідки Гоголя в повісті «Тарас Бульба».

«В описі Гоголя в «Тарасі Бульбі», в цьому геніальному сценарії, який написаний Гоголем сто років тому, - розповідав Довженко, - йдеться про те, як заряджають закордонну гармату, і перед тим, як заряджають закордонну гармату, і перед тим, як вистрілити. Гоголь описує, ще не вистріливши, заздалегідь, як заплачуть ті, по яких вистрілять. А потім стріляють» [8, 72-73]. Режисер порівнював з цим наративом сцену в «Арсеналі»: «...У мене в фільмі «Арсенал» <...> робочі заряджають гармату, якою вони будуть бити по місту, по білякам. Коли вони зарядили гармату й подивилися один на одного, я пам'ятаю, я вирішив так: думаю, постій, це велика хвилина. Я не повинен її продешевити. Адже в ім'я цієї миті будувалася вся картина, і ось, нарешті, робочий клас підходить у мене до того, щоб починати. І раптом «бух» – і все. Ні, постій – я зобов'язаний тут подумати, і зобов'язаний тут знайти якийсь засіб вираження, правдивий, але такий щоб мені цю велику хвилину підніс відповідно її значенню. І я не стріляю. Я показую різних людей в місті – якогось єврея-шевця, якогось бюрократа, який сидить і прислухається, показую робочі сім'ї, дітей. В якійсь родині, очевидно, знають, що повинно статися, і якісь жінки бояться, показую робочого у верстата, на якому крутиться якась деталь. Я розтягую час і створюю атмосферу, щоб показати, як це все позначиться на долі цих людей. І ось майже статично ви відчуваєте велич хвилини» [8, 272]. Отже, літературний наратив стає кінематографічним наративом.

«Літературний прийом не просто пересідає в кіно, він перетворюється в принцип, стає стилем, кінематографічним стилем, – писав С. Фрейліх. – Стиль оповіді у Довженка полягає в тому, що автор розповідає не підряд, а як би лише те, що запам'ятав, що врізалось в пам'ять і розбудило уяву. Дія проскакує на

кульминациях, залишаючи за кадром побут і шаленство ще неосмислених безпосередніх переживань» [28, 125]. Вочевидь, мова йде про еліптичний монтаж Довженка, коли пунктиром позначаються неіснуючі сцени, які емоційно впливають на глядача навіть своєю відсутністю.

У Ф. Достоевського в повісті «Сон смешного человека» подібний пунктирний еліптичний наратив описаний як онірична дійсність: «Совершалось все так, как всегда во сне, когда перескакиваешь через пространство и время и через законы бытия и рассудка, и останавливаешься лишь на точках, о которых грезит сердце». Найкращого опису еліптичного монтажу годі й знайти! «Арсенал» О. Довженка, що поєднує експресіоністичну естетику з естетикою поетичного кіно, – це така само онірична дійсність, як та, що описується в повісті Достоевського. Отже, між монтажним кінематографом і літературним текстом, дуже далеким від нього, існує певна подібність... Це наштовхує на думку, що усі види мистецтв у підсумку розвиваються за спільними законами, означити які з погляду літературної компаративістики – завдання майбутнього...

ЛІТЕРАТУРА

1. *Аронсон О.* Кинематографическое событие. К теории глубинной мизансцены Андре Базена // *Метакино*. – М.: Ad Marginem, 2003. – с. 13-26; *Соколов В. С.* Антимонтажен ли Базен? [Текст] / В. С. Соколов // *Киноведческие записки*. – 1993/94. – №20. – С.154-161; *Штейн С.Ю.* Онтология кино в концепции Андре Базена: дисс. ... канд. искусствоведения: [Всерос. гос. ун-т кинематографии им. С.А. Герасимова] / С.Ю. Штейн. – М., 2011.
2. *Грицак Я.* Нариси Історії України: Формування модерної української нації XIX-XX ст. – Київ: Генеза, 1996, друге видання: 2000. – 360 с. [Електронний ресурс] / Я Грицак. – Режим доступу до видання: <http://www.ruthenia.info/txt/grytsakj/formuv/r3.html>

3. *Гуль Р.* Жизнь на Фукса: Очерки белой эмиграции. М.; Л.: Госиздат, 1927 [Электронный ресурс] / Р. Гуль. – Режим доступа до видання: http://royallib.com/read/gul_roman/gizn_na_fuksa.html#20480
4. *Гуль Р.* Конь рыжий. Нью-Йорк: Изд-во имени Чехова, 1952 [Электронный ресурс] / Р. Гуль. – Режим доступа до видання: http://royallib.com/read/gul_roman/kon_rigiy.html#500712.
5. *Гуль Р.* Я унёс Россию: Апология эмиграции: В 3 тт. Том 1. – Нью-Йорк: Мост, 1981–1989 [Электронный ресурс] / Р. Гуль. – Режим доступа до видання: http://www.dk1868.ru/history/gul1_1.htm
6. *Делез Ж.* Кино / Науч. ред. и вступ. стат. О. Аронсон. Пер. с фр. Б. Скуратова. – М.: Ад Маргинем, 2004. – Переизд.: 2012.
7. *Довженко О.* Арсенал / Олександр Довженко. Твори в п'яти томах. /Том 1. – К. : Дніпро, 1983.
8. *Довженко А.* Я принадлежу к лагерю поэтическому. Статьи, выступления, заметки. – М. : Сов. писатель, 1967. – С.72-73. 272
9. *Езерская Белла.* Трагедия художника // Вестник online (США). – 2002. – 11(296) 29 мая 2002. [Электронный ресурс] / Белла Езерская. – Режим доступа до видання: <http://www.allabout.ru/a19853.html>
10. *Куліш М.* Народний Малахій / М. Куліш. Твори в двох томах. Том 2. – Київ : Дніпро, 1990. – с. 53, 72.
11. *Куліш М.* Твори в двох томах. Том. 2. Коментар. – Київ : Дніпро, 1990. – с. 761.
12. *Лавріненко Ю.* Розстріляне Відродження. Антологія 1917-1933. Поезія – проза – драма – есей. / Третє видання. – Київ : Смолоскип, 2004.
13. *Лотман Ю.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллинн : Изд-во «Ээсти Раамат», 1973.
14. *Лотман Ю., Цивьян Ю.* Диалог с экраном. – Таллинн: Александра, 1994. - 144с.

15. *Маяковский В. В.* Полное собрание сочинений в тринадцати томах. Том одиннадцатый. Киносценарии и пьесы (1926-1930). [Подготовка текста и примечания А. В. Февральского]. – М. : ГИХЛ, 1958.
16. *Микитенко І.* Як сходило сонце. / І. Микитенко. Твори в чотирьох томах. Том 4. – К.: Дніпро, 1982.
17. *Пасісниченко Г.М.* Міфопоетичне мислення і художня творчість Олександра Довженка // Універсальні виміри української культури. – Одеса : 2000, с. 155 – 158.
18. *Петрів В.* Військово-історичні праці: Спомини / Упоряд. В. Сергійчук.- К.: Поліграфкнига, 2002. – с. С.310.
19. *Петров В. Н.* Спомини з часів української революції (1917-1921) [Електронний ресурс] / В. Н. Петров. – Режим доступу до видання: <http://lib.rus.ec/b/236269/read>
20. *Попович М.* Червоне століття / М. Попович. – Київ-Львів : Арт Економі, 2007.
21. *Рихтер Ганс* «Человек с киноаппаратом». Кулешов. – С.М.Эйзенштейн. – В.И.Пудовкин. – Довженко. [Електронний ресурс] / Ганс Рихтер. – Режим доступу до видання: <http://kinozapiski.ru.jumper.mtw.ru/ru/article/sendvalues/294/>
22. *Савченко В. А.* Симон Петлюра / Худож.-оформитель Л. Д. Киркач-Осипова. – Харьков: Фолио, 2004. – 415 с. – (Время и судьбы).
23. *Сергійчук В.* Українські державники: Симон Петлюра. Видання друге, доповнене. – К. : ПП Сергійчук М.І., 2009. – 568 с. – С. 179-180.
24. *Сондерс Алан* – Синнербринк Роберт. Кинофилософия Жюля Дельоза [Електронний ресурс] / Алан Сондерс, Роберт Синнебринк. – Режим доступу до видання: <http://philosophytoday.ru/2011/06/29/kinofilosofiya-zhilya-deleza.html>
25. *Тарковский А.* Уроки режиссуры / Стенограмма К. Лопушанского и М.Чугуновой. – М. : ВИППК, 1993. – С. 59-76 [Електронний ресурс] /

А. Тарковский. – Режим доступу до видання:
<http://www.kinoshkola.org/node/252>

26. *Удовиченко О. І.* Україна у війні за державність. Історія організації і бойових дій Українських Збройних Сил 1917 – 1921. – Київ: Україна, 1995. – 206 с.
27. *Файзулін Ярослав.* Юрій Тютюнник і радянські органи держбезпеки // Проблеми вивчення історії Української революції 1917-1921 рр. – 2013 – вип.9. – с. 296-297.
28. *Фрейлих С. И.* Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского: учебник для вузов. – М.: Акад. проект: Трикста, 2008. – 512 с. – С. 125.
29. *Шаповал Ю.* Петлюра, якого ми все ще не зрозуміли // День. – 2006. – №85.
30. *Шерех Юрій* (Шевельов Ю). Так нас навчали правильних Проізношень: Триптих про Мову // Шерех Ю. Поза книжками і з книжок / Упор. Р.Корогодський. – К. : 1998. – 456 с.
31. *Bazin, Andre.* Orson Welles: A Critical View. – Los Angeles: Acrobat Books, 1991.
32. *Bazin, Andre.* The virtues and limitations of montage // Andre Bazin. What is Cinema? – Berkeley: University of California Press, 1967. – pp.41-52. Переклад рос. мовою: Базен А. Что такое кино? [: сб. статей]. – М.: Искусство, 1972. – 382 с.
33. *Buckland, Warren.* Film Studies. – London : Hodder Headline, New-York : Contemporary Books, 1998. – P. 27.
34. *Buckland, Warren.* The Cognitive Semiotics of Film. – NY : Cambridge University Press, 2000, друге видання 2003.
35. *Elseasser, Thomas; Buckland, Warren.* Studing Contemporary American Film : A Guide to Movie Analysies. – London - New-York : Arnold, Oxford Universiny Press, 2002. – PP. 37-38.
36. *Martin-Jones, David.* Demystifying Deleuze: french philosophy meets contemporary U.S. cinema // Film Theory and Contemporary Hollywood

Movies / Edited by Warren Buckland. – New York : Routledge, 2009. – P. 214-235

37. *Perez, Gilberto*. Dovzhenko: Folk Tale and Revolution // Film Quarterly, Summer 2011, Vol. 64, № 4.
38. *Rabiger Michael*. Directing the Documentary / 6-th Edition. – New-York - London : Focal Press, 2015 [Електронний ресурс] / Michael Rabiger. – Режим доступу до видання: https://www.routledge.com/products/9780415719308?utm_source=cms&utm_medium=post&utm_term=&utm_content=&utm_campaign=SBU4_SCS_2PR_8cm_4FLM_00000_Rabiger Російський стислий переказ розділу про монтаж [Електронний ресурс]. – Режим доступу до видання: <http://snimifilm.com/statyi/maikl-rabiger-rezhissura-dokumentalnogo-ekrana-chast-4-proizvodstvo-dokumentalnogo-filma>
39. *Мандельштам О.* Шпигун [Рец. на фільм Н. Шпиковського «Шкурник», 1929 [Електронний ресурс] / Осип Мандельштам. – Режим доступу до видання: <http://seance.ru/blog/chtenie/shpigun/>

,Олександр Брайко

КІНЕМАТОГРАФІЧНИЙ ТЕМПОРИТМ ОБРАЗІВ У МАЛІЙ ПРОЗІ ЄВГЕНА ГУЦАЛА

У статті наративну репрезентацію орієнтованих на візуальну пластичність образів і сцен проаналізовано з погляду теорії кіномистецтва і його специфічних ресурсів, пов'язаних із загальномистецькою категорією ритму. Вичленовано різні за розповідною тривалістю й деталізацією, взаємодією динамічних складників уривки, які витворюють пластичну мелодію дії, надаючи її етапам ліричного, епічного, драматичного звучання. На «кінематографічність» художнього мислення вказує чергування фрагментів із різним ритмічним малюнком.

Ключові слова: *ритм, темп, розчленування, рух камери, пластична мелодія, ритмічний монтаж.*

The article narrative representation focused on the plasticity of visual images and scenes are analyzed from the point of view of the theory of cinema and its specific resources associated with Sahalinenergo the category of rhythm. Vilenovna respawn of different duration and detail, the dynamic interaction of components of the extracts that create the melody plastic operation, giving it to the stages of lyric, epic, dramatic sound. On the first approach of artistic thinking indicates the alternation of fragments of various rhythmic patterns.

Key words: *rhythm, tempo, articulation, camera movement, plastic melody, rhythmic montage.*

Ритм — важливий, ба навіть невід'ємний засіб кінематографічної образності. Він виявляється у швидкості чергування кадрів (їх тривалості на екрані), особливостях внутрікадрового руху, зміні однієї зображальної динамічної тональності іншою, наприклад, повільної — швидкою (модуляція).

У мистецтві кіно ритм породжують зміна кадрів на екрані, динаміка об'єктів усередині кадру, мінливість цілісної картини, рух дії, а також комбінація різних зображень на основі метонімічних або ж асоціативних, зокрема метафоричних, зв'язків. О. Дворниченко зазначає: «Ритм як співвідношення подібності чи контрасту пов'язаний у кінематографі з монтажем. Монтажна структура фільму так само залежна від ритму, як і структура музична» [12, 36]. Це важливий засіб динамізації дії, зокрема

визначальний складник *ритмічного монтажу*. С. Ейзенштейн, описуючи цей різновид зображально-виражальної комбінації, наголошував на значущості внутрікадрового наповнення шматків, прискоренні ритму завдяки скороченню фрагментів, «перемиканню» одного виду руху в інший, наприклад, більш інтенсивний (див.: [19, 52-53]). С. Васильєв пропонував розмежувати в кіно ритм і темп: «Під ритмом у монтажі прийнято розуміти порядок часових чергувань окремих монтажних одиниць (кадрів), їх затримку в полі зору глядача і зміну одного зорового образу іншим (плани)» [4, 180]. На думку режисера, слід ураховувати зміну руху в самих кадрах: «Цю зміну характеру руху в кадрі, посилення й ослаблення ступеня цього руху прийнято називати темпом внутрікадрової дії.

Тільки при узгодженні зовнішньої ритмічної побудови зміни монтажних шматків із темпом внутрікадрової дії можна добитися правильного кінематографічного ритму фільму» [4, 180]). У літературному творі, гадаємо, також слід приділити дослідницьку увагу чергуванню мальовничих описів і динамізму всередині цілісної словесної картини. *Темп* розгортання візуальної образності у словесно-нарративному тексті можна реконструювати і проаналізувати, виокремлюючи образи руху, динаміку й міру деталізації опису, розповіді, розгортання дії в межах окремої сцени чи суміжних епізодів, прикметних бодай мінімальною словесною репрезентацією зорових сигналів (чи їх комплексів). Останні, звісна річ, продукує насамперед письменницька уява й реконструює дослідник або ж просто читач. Вочевидь, у словесному творі можливі як комбінації нарративних образів, подібні до зміни кадрів, так і аналоги часової тривалості уявного «кадру» у формі більш чи менш деталізованих описів.

Увага до темпоритмічного складника літературних аналогів кінематографічного бачення дає змогу передусім докладно аналізувати індивідуальну поетику на «мікрорівні», віднайти прихований синестезійний потенціал художнього мислення автора чи навіть стилю. У розгляді доробку письменників XX – XXI ст. такий підхід увиразнює їхню глядацьку культуру,

міру засвоєння досвіду синтетичного мистецтва чи бодай відкритості до його образотворчих ресурсів у моделюванні художнього часопростору й словесно-образних елементів.

Монтаж образів унаочнює ритмічну впорядкованість візуального ряду, утворює художню синкретичну цілісність, яка підсилює зміну картинок семантичними й метафоричними асоціаціями, а комбінаторні зчеплення чи внутрікадрові композиції набувають «музичного», «мелодійного» сенсу. А.Тарковський пов'язував цей образний чинник із темпоральністю екранного мистецького дійства: «Повновладною домінантою кінематографічного образу є ритм, який виражає плин часу всередині кадру. <...> Ритмічні картини виникають відповідно до характеру того часу, який плине в кадрі, і визначаються не довжиною монтованих шматків, а ступенем напруженості плину в них часу» [17, 88-90]. «Ритм, – зазначав той-таки кінорежисер, – складається із часового напруження всередині кадрів» [17, 91]. Цю думку підтримує В. Михалкович: «Для нової мовної свідомості (ідеться про кіно в «післямонтажний» період. – О. Б.) час <...> наділений (владее) множиною якісних рис, які зводяться до одного, спільного знаменника – до ритму» [15, 22].

Дж. і Г. Фелдмани пов'язували ритм із тривалістю кадру: «Чим коротший час, упродовж якого кадри залишаються на екрані, тим швидшим буде ритм фільму <...>» [18, 177]. Є. Добін пропонує розрізняти ритм кадру і ритм кадрового зчеплення [13, 126], наголошує на розповідній функції кіноритму [13, 135] та його визначальному зв'язку із внутрішньокадровою динамікою [13, 140]. «Треба розчленовувати єдиний рух на окремі ланки («кадри») з особливим динамічним забарвленням, з особливим динамічним змістом кожного кадру. У розчленуванні руху, у визначенні характеру руху в кожному кадрі <...> і полягає творчий процес розкриття потенційного ритму, закладеного в даній формі руху» [13, 143-144].

У застосуванні до словесних репрезентацій дії чи простору важить як споглядальне структурування образного змісту поза часовим чинником, так і

суголосність зміни чи комбінації пластичних еквівалентів художньої думки перебігу зовнішнього чи внутрішнього сюжету, розгортанню ліричної медитації, тобто композиційним складникам, сумірним із уявним, модельованим чи й реальним часоплином. Темпоральний чинник у літературних аналогах кінематографічного ритму може нівелюватися чи акцентуватися, набувати майже точної відповідності з перебігом зображеної дії (наприклад, у деталізованому описі) або ж умовних схематичних форм, у яких домінує експресивна настанова чи авторська комбінація різночасових або різнопросторових явищ, подій, композицій. Звісна річ, плин часу в зображеному художньому світі можна довільно чи інтуїтивно реконструювати з наративно-описових «кадрів», однак у їх інтерпретації вагомий не лише міметичний, а й художньо-модельовальний, умовний аспект викладу, зокрема орієнтований на виражальні ресурси інших мистецтв.

Г. і Дж. Фелдмани пов'язували ритм із монтажем – чи не першим відкритим і теоретично осмисленим засобом кінематографічної виразності [18, 30, 179]. Позаяк обидві форми екранного впливу ґрунтуються на комбінації й послідовній зміні (чергуванні) кадрів, то в розмежуванні цих художніх візуальних прийомів (чи їх словесних аналогів) важить акцент на різних засобах і принципах впливу на глядача (читача). Зіставлення зображальних елементів, яке породжує в уяві метафоричний чи метонімічний зв'язок – джерело несподіваних асоціацій, нарощування сенсу картини, слід трактувати як монтаж. Структуруючи зображальний ряд, щоб увиразнити плин часу, докладність опису, споглядально-медитативну настанову розповідача чи мозаїчно-калейдоскопічну зміну об'єктів у полі зору реальної чи наративної камери й актуалізувати відповідні емоційні чи інтелектуальні конотації, але не зіставляючи цілеспрямовано семантику окремих суміжних (передусім фігуративних) елементів, режисер (чи письменник) унаочнює ритмічну побудову образних комплексів. Тому, наприклад, відомий зоровий «ланцюжок» «Боги» у фільмі С. Ейзенштейна «Жовтень», попри швидку зміну кадрів на екрані, демонструє не ритмічне, а комбінаторне начало й віддавна

тракується як монтажна фраза. Також варто мати на увазі, що в основі монтажу лежить більша чи менша різноманітність комбінованих об'єктів (наприклад, людина – тварина/рослина/річ/природне явище, різні просторові сегменти з відмінним емоційним чи змістовим підтекстом, різні ролі чи функції дійових осіб (жертва – кат, жертва – рятувальник, зокрема в паралельному монтажі). Натомість ритм може будуватися на поєднанні однорідних чи взаємопов'язаних об'єктів (елементи пейзажу чи внутрікадрової композиції). Звісна річ, можливі зорові чи розповідні образні побудови, наділені одночасно монтажним і темпоритмічним потенціалом. Наприклад, рух робітничої демонстрації має образний відповідник – льодохід у фільмі В. Пудовкіна «Мати» (1926). У фіналі досить тривалий кадр руйнування рухомої криги на весняній річці поєднано з динамізованими картинками (рухом камери, чергуванням кадрів і подвійною експозицією з елементами напливу) – будівлями і спорудами, які символізують новий постреволюційний лад і пов'язані з ним індустріально-технологічні проекти. У фільмі Д. Гріффіта «Шлях на Схід» (1920; у тогочасному радянському прокаті – «Водоспад життя»), з якого запозичено образ сезонного природного явища, рух крижин нагадує про наближення видимої смерті зрозпаченої героїні, а його монтажна паралель показує спробу Девіда (зрештою, успішну) порятувати Анну. Залежно від того, що реципієнт вважає домінантним чинником художнього впливу – монтажний ряд чи ритмізацію образного комплексу, розрахованого на зорову уяву, як кінематографічний, так і словесний (літературний) текст можна трактувати в тому чи тому аспекті. Визначальним у такому відборі чи підході має стати художня функціональність вичленованого пластично-композиційного ряду.

У літературному творі образи предметного середовища чи навіть психічного процесу, авторської думки, рух ліричного сюжету ґрунтуються на апеляції до зорової уяви читача, описовій реконструкції процесів візуального сприймання. Послідовна зміна словесних образів – знаків пластичних референтів, більша чи менша деталізація опису, поділ цілісного образу в

горизонтальній чи вертикальній площині, додаткові вказівки (а подекуди навіть їх відсутність) дають змогу віднаходити в особливостях художнього мислення чи індивідуального стилю образні комплекси, співвідносні з ритмічними побудовами в кінематографі. Пластично й іконічно орієнтовані засоби літературної художньої виразності – деталь, пейзаж, інтер'єр, портрет – передбачають зорове структурування внутрішнього світу твору, часову тривалість як відповідних уривків дії, так і їх глядацької актуалізації. Тому читацька реконструкція образного темпоритму словесних картин, описів чи тропеїчних комплексів як джерел художньої виразності, впливу на сприймача і стильової своєрідності, гадаю, становлять перспективний напрям інтермедіальних студій. Наслідування в літературі засобів малярства, орієнтація на фігуративні й колористично марковані композиції формує явище міжмистецького синтезу, відоме як гіпотипозис – зразок «опису настільки візуально достовірного, що він сприймався як зрима ілюзія реальності» [5, 53]. Цей засіб «пропонує читачеві усталені прийоми й критерії візуалізації, що копіюють / інтерполують прийоми пластичних мистецтв і формують текст як вербально-іконічний *без вказівки на твори мистецтва*. <...> Власне, це демонстрація можливостей словесного живописання, адже гіпотипозис формується згідно із законами сприйняття й відтворення, які діють у візуальних мистецтвах» [5, 55]. Щойно згаданий тип словесної візуалізації має сенс для інтерпретації словесно-образних уривків, пластично-візуальний зміст яких дає підстави добачити в них аналоги різних засобів художньої виразності, зокрема й кінематографічного ритму.

Інтермедіальне дослідження української літератури, зокрема її кінематографічного потенціалу, у сучасній вітчизняній науці презентоване у студіях Л. Генералюк (див.: [6]), Г. Клочека (див.: [14]), Л. Горболіс (див.: [7]). В інтерпретації літературних творів із погляду теорії кіномистецтва словесні аналоги мистецьких ресурсів фільму зазвичай розглядають у комплексі чи в послідовному розгортанні образного ряду. Тому ритм як самостійний елемент кінематографічної естетики й поезики становить плідний предмет

літературознавчого (інтермедіального, компаративного) аналізу. Студії прози Є. Гуцала в цьому напрямку лише започатковуються (див.: [1; 3]). Зокрема, у статті О. Поліщук (див.: [16]) згадано про «характерний розмірений ритм і розважливий тон оповіді», розглянуто «своєрідний хід (темп) появи окремих образів» новели «Сутінки», «який то сповільнюється, то прискорюється» [16, 48-49] завдяки докладності зображення. Однак словесна візуалізація передбачає застосування в аналізі літературного твору методологічного інструментарію мистецтвознавства, зокрема теорії кіно; на жаль, саме такої проекції ресурсів суміжних мистецтв і докладного розгляду індивідуальної поетики з погляду «кінематографічності» її виражального потенціалу згаданий розвідці, попри слушні спостереження, бракує. Інтермедіальні студії потребують прискіпливого, поелементного мікроаналізу з якомога більшим сегментуванням наративної й зображально-виражальної тканини літературного артефакту. Мета пропонованої статті – виявити і проаналізувати словесно-образні уривки, співвідносні з кінематографічним розгортанням темпоритмічного ряду. Завдання – з'ясувати художні функції ритмічно організованих зорових образів, визначити їх стильове навантаження й інтермедіальний потенціал.

У прозі Є. Гуцала знаходимо зразки з багатою візуальною образністю, яка служить опертям чи навіть основою творів з ослабленою чи й максимально нівельованою фабулою й тяжінням до медитації, рухом дії подібно до чергування мальовничих словесних картин. Звісна річ, такі фрагменти подекуди співвідносні з виражальними ресурсами малярства чи візуалізуються в уяві читача як статичні композиції. Проте розповідь часто містить не докладні структуровані описи ландшафту, пейзажу чи інтер'єру, а уривки з різною мірою деталізації, розташовані в досить віддалених просторових зонах чи й належні до різного часу, але суміжні в наративному розгортанні. Тому читацьке сприйняття також вибудовує часову послідовність образів, яка відповідає не лише картинній композиції, а й мінливій мозаїці монтажного ряду, спонтанному руху та «перемиканню» погляду наратора чи кінокамери.

Оповідання «Запах кропу» (1969) починається низкою спогадів розповідача – ланцюгом різночасових епізодів; кожен із них можна візуалізувати в уяві у вигляді окремої «картинки». Така зміна зорових композицій нагадує кінематографічний ритм – чергування кадрів із різною тривалістю й різним динамічним наповненням їх зображального змісту. Перший епізод завдяки мінімальній деталізації являє собою поєднання кількох коротких «кадрів»: «Не все те забулось, що було змалку. Пригадую, як біля церкви, на яку богомільні баби обернули звичайну сільську хату, почепили на поперечці поміж двох стовпів тракторне колесо замість дзвона, і в те колесо били й тоді, коли займалася чиясь хата, і тоді, коли оповіщали про Боже свято» [10, 84]. Динамізм образу крупного плану і змістовий контраст домислюваних читачем ситуацій пожежі і свята (які відповідають порівняно далекому плану) витворюють образ мінливого й вічно плинного людського буття, налаштовують на узагальнену модель історичного тривання селянського світу в його цілісності, із трагічним чи оптимістичним змістом індивідуального й колективного досвіду. Наступний малюнок дещо докладніший, уключає елемент пейзажного тла; предметні деталі вповільнюють ритм «кадру» порівняно з попереднім описом і витворюють пластичний образ конкретного святкового часу: «Пригадую, як ще малими дітлахами по синьо-рипучих снігах ходили колядувати, і нам виносили спечені з меляси та цукру гіркуваті солодоші, або пиріжки з печеними буряками, або ж просто спускали собаку з цепу» [10, 84]. Різноманітність візуальних сигналів, що її можна розчленувати на чотири «кадри» (сніги, солодоші, пиріжки, собака) унаочнює послідовність описуваного календарно-обрядового досвіду і його зміст у свідомості дитини. Часова тривалість розповідних «картинок» скорочується, моделюючи фрагментарне занурення пам'яті в патріархальний світ. Третій спогад (найвірогідніше, ідеться про Великий четвер) розгорнуто в докладний опис події:

«Пригадую, як ранньої весни, темного, принишкового вечора, поверталися з церкви жінки з запаленими свічками; ховали кволе світло за тинками долоней,

за крайками хусток, оберігали від подуву вітерця, од власного дихання, намагаючись донести запалені свічки аж додому, й цікаво було дивитись на рухливі цятки вогню, на тремтячі його язички, які, коливаючись, щось безмовно розповідали й дорозі, й деревам, і чорному небу, – і все їх, мабуть, розуміло, бо ж слухало заворожено. Варто мені зараз заплющити очі – й зринає перед внутрішнім зором оте рухоме й бліде сузір'я свічок, і ледь-ледь освітлювані раптовими спалахами обличчя жінок, зосереджені, врочисті й тихі, і я вловлюю, як пахне мокрою землею, як у носі і в горлі лоскоче духом вербового пуху, недавно одлетілим дощем і ще чимось таким, чого й не можна назвати» [10, 84-85]. Зміна далекого плану численних постатей дрібними візуальними елементами, а далі динамікою світлових плям іще більше вповільнює виклад порівняно з попередніми уривками, уподібнюючи його до руху погляду чи поля зору уявної камери. Ця деталізація надає описуваній сцені сакрального змісту, урочистого звучання. Повторення картини в уяві розповідача нагадує кінематографічний ефект напливу. Фіксація уваги на обличчях утриває попереднє враження, інтимізує та психологізує його, уможлиблює залучення ольфакторних відчуттів розповідача як члена зображеної спільноти. Наступний описовий уривок швидкою зміною «кадрів» – різних етапів дійства наближає його до дитячого світосприйняття, крізь призму якого й відтворено колишній досвід: «Пригадую, як ми, діти, зламували на Івана Купала «гільце», прикрашали його стрічками, стружками, паперовими квітами, як ходили з тим гільцем по вулиці, співали пісень тремтячими голосами, а потім, уже пізніше, розламували те гільце, прикривали ним грядку огірків, щоб добре цвіли, щоб добре родили, щоб було не посушливе літо» [10, 85]. Порівняно швидкий перелік різних етапів обряду не лише дає цілісне уявлення про архаїчний, уже призабутий ритуальний досвід, а й налаштовує на дитячу фізичну активність й енергійний ритм сприймання дії, оригінально віддає пафос давнього свята, пов'язаного з молодечими іграми та піком природного річного життєвого циклу.

Отже, чергування різночасових уривків із відмінним темпоритмом витворює образ мозаїчної роботи пам'яті, яка фіксує значущі моменти індивідуального досвіду. Їх мінливість передусім увиразнює різні емоційні домінанти відповідних сцен, наголошує на контрастному розмаїтті життєвого світу, зображає плин природного часу, з яким гармонізується й культурно трансформує його людська свідомість, наповнюючи власним сенсом завдяки візуальним образам.

Натомість у подальшому викладі зоровий темпоритм максимально сповільнено. Статичність рослин і докладний опис соняшників моделюють тривалий кадр із різною мірою деталізації, який оречевлює й естетизує виокремлену ділянку пленеру. Водночас така зупинка увиразнює повільний плин природного часу. Зміна «кадрів» тут відбувається згідно з добовим циклом, навіть перехід від загального плану до значно більш крупного завдяки докладності опису підтримує враження повільності руху камери: «Цвітуть соняшники. Озвучені бджолами, вони чомусь схожі для мене на круглі кобзи, які земля підняла зі свого лона на високих живих стеблах. Живе тіло кобз, пахуче, припорошене жовтим пилом, проросле пелюстками, – світиться й золотіє, щось промовляє своєю широкою, незгасаючою усмішкою. Скільки того сміху на городі – всі соняшники сміються, веселі, але водночас по-доброму замислені, кожен щось хоче сказати тобі, тільки підійди до нього – уважного й доброзичливого. Так можна довго дивитись одне одному в очі <...>. Коли заходить сонце, то й соняшники вечоріють, поступово смеркають, поночіють-поночіють. <...>. Стоять на межі, поміж грядками, поміж картоплею та кукурудзою не розсудливі й приязні світильники, а похмурі квіти смутку й темряви. <...> Переборюючи легкий страх у грудях, обережно ступаючи по принишклій землі, наближаєшся до першого-ліпшого соняшника, простягаєш руку, повертаєш його бліде обличчя до свого – і вражено й трохи безпорадно відповідаєш усмішкою на потемнілу, на пригаслу усмішку соняшника, на його широкий і якийсь наче аж докірливий погляд» [10, 85-86]. Така деталізація й

уповільнення часу внутрішньої дії вможлиблює для читача заглиблення в хронотоп природи, відмінний від цивілізаційних темпоритмів.

Подальший докладний опис гарбузів і маків [10, 86] іще більше сповільнює ритм візуальних образів, власне, зупиняє перебіг часу або ж робить провідним темпоральним чинником тривалість розповіді – аналог руху спостережливого погляду. Фігуративна мальовничість ландшафту нівелює часовий вимір ритму на користь просторового, утверджуючи панування космосу над індивідуальною й колективною історією. ««Гарбузи в'ються поміж картоплею, спинаються на вишні, перелазять через тин, вони, прикріпившись чіпкими своїми вусиками, просочуються, пробиваються скрізь, де тільки можуть знайти краплину сонця. Завойований простір вони відзначають високим, зірчастим цвітом, цілими вогняними сузір'ями, які палахкотять поміж кущами картоплі, які завзято здираються на тини, на кущі, які перелазять через рови, з наївною безтурботністю вискакуючи на вигін, на стежку, на дорогу, розцвітають і там, нашорошуючи навсібіч свої чутливі струни-вусики, аж поки їхню довірливість розтопче в пилюці людська нога, або ж худоба, або ж переїде колесо воза чи велосипеда» [10, 86]. Отже, візуальний ряд розпочинається спогадами, які демонструють послідовну зміну великих проміжків часу, апелюючи до річного ритуального циклу традиційної землеробської культури. Переорієнтація на природний краєвид актуалізує споглядально-медитативне сприйняття дії, вилучає читацьку увагу з історичного й культурного континууму. Середній описовий уривок (соняшники) подає темпоритм природного тривання як альтернативний вимір світу й індивідуальної свідомості. «Монтажний» штрих – уподібнення соняшників до кобз, яке двічі перериває опис пленеру, витворює словесний аналог короткого кадру. Цей метафоричний елемент орієнтує на ліризоване сприйняття картини, дає підстави трактувати описи рослин як вияви природної краси й мистецького замилювання предметним середовищем, а водночас актуалізує синестезійні асоціації, перетворюючи словесний малюнок на аналог повільного мелодійного звучання цього інструмента. Повторення музичного

образу («...і вже затихають живі кобзи або ж і зовсім позамовкали» [10, 85]) маркує рамки візуальної пластичної мелодії. Акцентуючи часовий чинник (зміну освітлення з денного на нічне, яка розділяє два уявні кадри), автор увиразнює колористичну й емоційну антитезу двох вражень від тотожного краєвиду. Відносна статика й докладність опису вказує на повільний перебіг дії як візуальний супровід роздумів наратора, пластично оречевлюючи процес вдумливого естетичного споглядання.

Динамічний складник темпоритму в цьому оповіданні, яке моделює картину селянського світу, реконструюючи минуле наратора, презентований також досить розлогим і тому, безперечно, художньо функціональним описом традиційної селянської праці, який вносить нові естетичні штрихи в попередню образну тканину. Кінокадри виробничого процесу чи роботи технічних приладів здатні породити у глядацькому сприйнятті певний ритм із експресивним потенціалом, самодостатнім або ж інтегрованим у розвиток дії. Слід зазначити, що в кіно радянської доби, починаючи від його перших класичних зразків (ранні фільми С. Ейзенштейна, українська трилогія О. Довженка) такі візуальні уривки було важливим засобом розгортання дії і впливу на глядача. Зразки масової культури перетворили подібні кадри на ідеологічний шаблон.

Літературні моделі (словесну візуалізацію) виробничих процесів варто розглядати як із погляду відповідності кінематографічній фіксації, так і в річищі зображальних чи виражальних можливостей авторської манери, сюжетної функції вжитого прийому. У прозі й навіть поезії українських шістдесятників також надibuємо описи фізичної праці. Їх функціональне призначення доволі різноманітне: замилювання пластикою й динамікою повсякденної операції («Балада про хліб» І. Драча), образна паралель до сюжетної дії (будівництво в повісті В. Дрозда «Люблю сині зорі»), витворення новітнього аналога гомерівського епічного стилю («Колесо» В. Дрозда) чи навіть прихована пародія на всевладдя виробничої тематики («Білий кінь Шептало» В. Дрозда) (див.: [2]).

У Є. Гуцала відповідний уривок передусім увиразнює екзотику доіндустріального виробництва, темпоритм, просторово чи й історично дистанційований од життєвого світу читача. Опис виробничих процесів дає змогу унаочнити різні види рухів і змодельовати «кадри» з відмінним темпом (рухом предметів усередині динамічної композиції) і різною мірою деталізації викладу, які вповільнюють чи прискорюють внутрішній плин і калейдоскопічну зміну уявних «картин». Із наростанням вутрікадрового темпу подано процес обробки конопель:

«Дуже любила Килина вибирати коноплі, дуже любила вимочувати в ставу, а потім – бити на терниці. Сердито й голосисто гуркотів цей промисловий агрегат, змайстрований мудrimi руками діда Ілька, випльовував із своєї велетенської пащі неїстівну кострицю, – і з того гуркоту, з того клацання, з костричної хурделиці народжувалось, витікало, починало світитись невеличке прядив'яне джерело, воно ставало все сяйливішим, все чистішим, і Килина раз у раз вимахувала ним так, наче хотіла освітити своїм радісним клоччям і обійстя, й дорогу, і все село.

Саме вона й сукала щозими, – і дебелий, похмурий кужіль поволеньки-поволеньки, струмком тугої, аж дзвінкої нитки збігав на веретено, а воно крутилось, кружляло, фуркало, і так, здавалось, день за днем, зима за зимою, рік за роком накручувалось на те веретено бабине життя, бабині думки й сподівання...» [10, 89]. Цей уривок надається до кінематографічної інтерпретації словесних образів. Повільну (вибирання), відносно статичну дію можна трактувати як аналог коротких кадрів. Їх змінює комбінація рухів механізму з елементами крупних планів і світловими сигналами, які підсилюють враження від описуваної (побаченої в уяві) дії. Рухи терниці, жінки й веретена взаємно підтримують один одного, підсилюють динамічний складник цілісного дійства. Інтенсивність руху зростає при переході від вимочування конопель до роботи терниці й від сукання до рухів веретена. Узяті окремо, ці елементи виробничого процесу не породжують мистецького ефекту. Проте їх комбінація із предметно-просторовими акцентами витворює

аналог художньо-кінематографічних операцій. Іще С. Ейзенштейн виокремив відповідний виражальний засіб кіномистецтва – ритмічний монтаж, де важливу роль відіграє «внутрікадрова наповненість» уривків, їх скорочення чи подовження. Як приклад цього засобу режисер наводить епізод одеського розстрілу у фільмі «Броненосець «Потьомкін»: «Кінцеве ж наростання напруги дане *перемиканням* ритму кроків спуску (солдатів. – О. Б.) зі сходів в інший – новий вид руху – [у] скочування зі сходів коляски. Тут коляска працює щодо ніг як прямий стадіальний прискорювач» [19, 52-53].

У Є. Гуцала рух в уявному кадрі поступово нарастає. Позаяк перші дії (вибирання, вимочування) не деталізовані описом, то вони сприймаються як маркери з невизначеною часовою тривалістю. Відповідно до змісту йдеться про тривалу роботу з порівняно слабкою динамікою. Однак їх швидка зміна у викладі (аналог чергування кадрів) цілком умотивована тим, що описова деталізація цих процесів не становить художнього інтересу, хоча й можлива. Ці стислі вказівки можна трактувати як елементи фрагментарних спогадів, що, попри свій прямий зміст, не сповільнюють рух кадрів, а вможливають їх доволі динамічну зміну, посилюють експресію зображення, унаочнюючи ідею непомітного проминання часу за роботою.

Терниця являє собою пристрій для «осікання» льону, тобто очищення його з паздир'я. Отже, робота із цією подобою ножиць уможливорює рухи, експресивний ефект яких посилено додатковими візуально-динамічними подразниками-деталлями.

Найближчим кінематографічним попередником словесної картини Є. Гуцала, мабуть, можна вважати зафіксований процес виробництва хліба у фільмі О. Довженка «Земля». Динамічний ланцюг кадрів розпочинається картиною жнив, далі переходить у машинні процеси обробки тіста, випікання хліба й завершується рухом пересувних стелажів із паляницями. Експресії тут досягнуто завдяки швидкій зміні екранних картинок і водночас досить інтенсивній внутрікадровій динаміці. Це своєрідний гімн модерному виробництву, яке у своїх вихідних ланках у тогочасній Україні лише починало

технічне «переозброєння» (відбите й у фільмі). Кінообраз технологічного процесу на той час був складником новітнього міфу – моделі революційного перетворення суспільства. Натомість у Є. Гуцала розгортання дії в часі подає сільську, дещо архаїзовану екзотику. Естетичний потенціал виробничої операції тут полягає в інтенсивності рухів, які можна уподібнити до спортивних вправ.

Останній етап опису сукання ниток із доволі інтенсивною, як можна здогадатися з наративних ремарок, «внутрікадровою» динамікою (кружлянням веретена) – становить пуант візуально-ритмічного ряду.

Указівки розповідача спрямовують інтерпретацію образу, але така однозначність, імперативність рецепції утворює ідею діяльності, праці як сенсу життя Килини. Комбінація швидкого й повільного рухів (веретено й нитки) дає змогу «відчитувати» в них маркер життєвих настанов: безперервної діяльності як умови нагромадження досвіду в праці. Переростання міметичного малюнку в символ відбувається завдяки своєрідній дегуманізації: робота технічного пристрою з багатовіковою історією апелює до понадчасового, універсального виміру описуваних дій, набуває міфологічного сенсу. Авторіві йдеться не про картину життя в українському селі, наприклад, у першій чи другій половині XX ст., а про витворення міфу селянського світу. Увага до роботи з архаїчним приладдям нагадує докладні гомерівські описи в «Одіссей». Рух веретена до того ж нагадує коливання маятника – образу невпинної течії часу, і як такий надається до більш абстрактних, символічних і навіть міфологічних проекцій свого художнього змісту. Комбінація в одному чи суміжних кадрах повільних і швидких рухів ніби унаочнює мінливу структуру часу в різних видах діяльності й відмінності його переживання. Деталізація руху витворює художню умовність, у якій візуальна уява, словесна образна репрезентація плину життєвого часу пластично унаочнюють картину людського повсякдення, вільного від ідеологічних схем. Динамізація порівняно

екзотичного чи й віддаленого в часі досвіду аграрної цивілізації унаочнює роботу пам'яті, вносить потрібні оцінні й рецептивні акценти.

У ранній прозі Є. Гуцала (оповідання «Галатин», 1970) монтажний темпоритм реалізується як чергування картин пленеру, що демонструють прихід весни. Перше речення твору налаштовує на однотипний ритм статичних композицій: «Ліси, ліси, ліси...» [9, 11]. Деталізація краєвиду нагадує повільний рух погляду (чи камери) у суміжних сегментах простору. Чергування об'єктів у полі зору наратора формує континуум із фігуративною домінантою, яка апелює до малярського фризowego ритму – повтору чи варіювання однотипних обрисів чи колористичних сигналів. Вступне експозиційне чергування словесних «кадрів» утворює ідею суцільного простору й тяжіє до панорамної чи широкоформатної картинної композиції. На початку викладу малюнок і комбінація «кадрів» із далекими планами, які змінюють один одного, позначені домінуванням однотипних подразників – лісових зон. Останні формують сприйняття місця дії як межового простору й водночас декорованого природним тлом – хронотопом, альтернативним культурі: «Чорне море дерев, поміж яких білими островами лежать засніжені поля або ж тонкими вервечками простяглись од села до села дороги, пухове хустя замерзлих і заметених озерець, звивисті лисячі хвости лісових річечок, теж закутих кригою. Села поховалися в лісах, вони майже непомітні серед них, бо дерева підступають до самісіньких обійсть; ялини, сосни, берези, вільхи ростуть над сільськими шляхами, попід хлівами й хатами, оточили садки, ніби хочуть витіснити їх звідси <...>» [9, 11].

Натомість подальша картина майже цілком увиразнює часову динаміку. Виклад оснований на чергуванні коротших і довших словесних малюнків. Оптимальною формою візуалізації такого тривалого природного процесу може бути кінематографічний *наплив*.

«Навесні лівий берег геть затоплюється водою, вона не сходить і тоді, коли беруться пухнастим листячком верби та вільхи, затоплені тією водою чи не по верхівки. Синіє тоді лівий берег і зеленіє, повитий м'яким туманцем чи

заллятий промінням. А потім раптово зійде вода – і вже, чи не за один день, дружно поперла з землі трава, й така вона гінка, така ніжна, шовковиста, запашна! У виямках позалишаються великі калюжі, а в тих калюжах зостанеться трохи риби, згодом вона викине ікру – і вже пізніше, влітку, шастає там хмарами мальків, та й риби великої трапляється. Калюжі поступово пересихають, води в них меншає, риба збивається до купи, задихається. <...> Повно тут зайців, забігають дикі кози, вовки іноді виють посеред ночі на село Моравське, що примостилося на кручоватому правому березі. Виють вони <...> на підсліпуваті вогні, якими село наче приглядається до вовків, і до ночі, й до лісу. Вовки посвічують зеленкуватими вогниками очей, задирають вгору морди, наче шукають місяця і, не знаходячи його за хмарами, зриваються з місця і біжать, біжать, гнані одвічним страхом переслідування...» [9, 12]. Уже перше речення тут складене із двох «кадрів», які позначають часовий «стрибок» – від початку водопілля до появи листя. Подальші словесні картини своєю швидкою зміною символізують бурхливий ріст трави. Виклад (ритм словесного зображення) уповільнюється, щоб увиразнити мальовничість колористичної картини («Синіє тоді лівий берег і зеленіє, повитий м'яким туманцем чи заллятий промінням» [9, 12]). Наступні фігуративні описові маркери швидко змінюють один одного і прикметні «внутрікадровим» динамізмом, який наростає, водночас ускладнюючи онтологічний зміст образів, демонструючи своєрідну еволюцію авторської уваги, рух погляду до дедалі вищих біологічних форм. Чергування більш і менш деталізованих («довших» і «коротших») «кадрів» урівноважене внутрікадровою динамікою – рухом живих істот, який позначає кульмінацію річного вітального процесу. Докладний опис хижаків, уповільнюючи виклад і темпоритм образного малюнку, водночас ніби складений з окремих «кадрів», які завершуються рухом, витворює тривожний настрій. Описи вовків, зосереджені на різних просторових сегментах (тобто аналог сповільнення ритму), акцентують межу природного і культурного світів.

Завершальний малюнок можна потрактувати як фіксацію статичною камерою порівняно тривалого природного процесу: «Кригу з-під правого берега вже знесло, а коло лівого вона ще тримається і, либонь, триматиметься довго; прудка течія відриватиме її шматками, підмиватиме, підточуватиме, нестиме крижини по ріці, і все ж таки коло лівого положистого берега лід триматиметься довго, чи не до теплих днів» [9, 12]. У цьому описі закладається повільний темпоритм із подальшим прискоренням «внутрікадрового» руху, а водночас і збереженням сегментів статичної композиції. Передусім таке художнє вирішення пейзажу ніби закріплює великий експозиційний уривок, повертає до вихідної незмінності природного краєвиду з його сталими просторовими маркерами – локальними координатами. Маємо тут чергування чи звичайну суміжність динамічних і статичних зон із контрастними змістовими конотаціями (тепло і холод, весна і зима, нове і давнє, плин і незрушність). Таке ритмічне варіювання й навіть комбінація в межах цілісного словесного малюнку з огляду на зміст подальшої дії сприймається як символ колізії твору – небажання старого вдівця Семена Галатина перебиратися до сина з батьківської хати, яку може знищити вода, бо «споконвіку річка, підмиваючи берег, переганяла село з місця на місце» [9, 16].

У контексті сюжетної дії великий експозиційний уривок можна трактувати і як розлогу візуальну чи кінематографічну метафору, де статика простору співвідносна із життєвим світом старого, а динамічні образи – з перманентними змінами історичного, культурного й навіть побутового часопростору молодими поколіннями. Таке оновлення постає як своєрідний екзистенційний імператив.

Пейзаж як чинник зорового ритму постає й у контексті елегійно-медитативного руху авторської образної думки із залученням фігуративних візуальних елементів. Структурований і розгорнутий у часовій проекції краєвид, навіть за відносної статичності його домінантних складників, стає джерелом експресії, основаної на «внутрікадровому» русі зображених об'єктів

і мальовничості фігуративної й колористичної композиції. У безфабульній, настроєвій «Повісті про осінь» (1970) фіксація різночасових рухів і барв (аналог напливу, образ повільних природних змін) поступово нагромаджує позитивний пафос колористичних, динамічних і звукових сигналів, які символізують смерть заради відродження: «Три тополі над шляхом прислухаються до елегійних ноток вітерця, приглядаються до роздягнутого та розхристаного поля, нахиляються в легкій зажурі до села <...>. Тополі ще зелені, проте зелень їхня вже наче полегшала, дозрівши, і в їхні довгі, до п'ят, коси вплетено дукати, розсипано внизу коло ніг – наче іскри, наче натяк на той спалах, на те вогнище, яке тут завирує пізніше, коли тополі самі себе спалюватимуть у власному полум'ї, підсипатимуть із власних віт шерехкого листяного жару; вітер, нагинаючи, гнатиме їх удалину, а вони, божевільні, випручуватимуться з його поривчастих обіймів, давитимуться протяжним схлипуванням чи коротким зойком і таки не зрушать, не втечуть із того вогню-хурделиці, бо, видно, любий він їм <...>» [11, 12-13].

Слабкий рух тополь, поєднаний із домінантою зеленого кольору й рухом уявної «камери» згори донизу чи побудовою картинної композиції у вертикальній площині, витворює враження статичності, глибокого спокою погожого сонячного дня. Зміну об'єктів у полі зору, рух описового «ока» тут засвідчують згадки про поле й село, актуалізація яких у свідомості читача відповідає не деталізованим (загальним) фрагментам далекого плану – аналогам коротких кадрів. Натомість часове зміщення побудоване на інтенсивнішій внутрікадровій динаміці, зміні колористичних домінант. Картина сонячного дня ніби непомітно, у межах того самого речення, переходить у пору листопаду, увиразнюючи момент «напливу» чи навіть різкого монтажного «стику». Осінній малюнок поєднує більш і менш інтенсивні рухи (листя в падінні й тополі під вітром), які взаємно підсилюють одне одного в контексті колористичних сигналів із пасіонарною символікою. Значуща динамічна забарвлена зона увиразнює повітряне середовище, ідею руху та минулості земної краси. Водночас цей описовий кадр показово

мальовничий завдяки колористичному чиннику і предметним деталям; останні витворюють експресивну альтернативу споглядальній статиці попередньої картини. Тріаду словесних «кадрів» завершує образ «молитви» тополь: світлові і просторові коливання – маркери відносної статичності – поєднані тут із ритмом і символікою троїстості, породжують візуальний аналог церковного співу (що в ньому нерідко реалізується молитва), поліфонії зорових сигналів, які асоціюються з розгортанням повільної мелодії чи літургійної декламації-речитативи. «Тополі зараз моляться, захолюючи в покірних позах, і в їхніх струнких постатях вловлюється німе благання. <...> Губенятами здригаються листки, наче з них зривається слово <...> і сонячним спалахом перекочується по гіллі. Ті спалахи <...> складаються <...> в <...> ясну молитву, і ця молитва наче аж золотиться під високими небесами, мерехтить з важкуватою врочистістю» [11, 13].

Зміну кадру побудовано з наростанням динаміки зображених об'єктів й експресивним звучанням кольору, у контексті яких увиразнюється життєствердна символіка троїстості. Показово, що динамічну картину змінює статичний малюнок, зорієнтований на повільну медитативну «мелодію», у котрій рух «камери» з укрупненням кадру вможливорює візуальну метафору (і відповідну «монтажну» асоціацію) «листя-губи». Прикметно також, що динаміка зображених об'єктів не припиняється, а переходить в іншу тональність, інший темпоритм, відповідний неквапливому розгортанню молитовної медитації. Тому можемо розглядати цю пейзажну замальовку як своєрідний аналог поліфонічних композицій, приміром, у церковній і світській музиці Й. С. Баха, багатоголосих піснях чи навіть хорових концертах. Аналогом хорового ефекту в пейзажному описі постає множина динамічних візуальних подразників. Принаймні, малярсько-кінематографічний синтез Є. Гуцала розрахований саме на такі читацькі синестезійні асоціації.

В оповіданні «Листя рудого волосся» (1970) експресивний потенціал і психологічна місткість епізоду – душевного стану героя після прощання з коханою – тримаються на фіксації спогадів і вражень, які породжують у

читацькій уяві аналогії словесних картин, подібних до порівняно тривалих кінокадрів із більш чи менш структурованою композицією їхнього змісту. Художній потенціал містять і «довжина» візуально насичених наративних уривків, і динамічне наповнення образів. Перший описовий «кадр» із найбільшою подієвою вагою прикметний комбінацією словесних подразників різної сили: «У трамваї згадував, як вона йшла... Вуличка, майже в центрі Києва, з одного боку засаджена осоками, а з другого – паркан, за яким глибокий яр; асфальт у ластовинні опалого листя, мережані тіні дрижать під осоками, а вона йде не озираючись <...> ...[Т]ільки руді коси здригались на плечах» [10, 187].

Інтенсивний рух (крокування жінки) спершу доповнює позірно випадкова деталь – слабе коливання тіней. Ця виразна подробиця збагачує ритмічний малюнок, і її можна трактувати і як образ живих дерев, своєрідну візуально-пластичну мелодію бабиного літа, і як підтекстовий знак болісних переживань. Наступний динамічний складник (рухливі коси) у читацькому сприйнятті асоціюється радше із крупним планом і тим витворює в уяві окремий кадр, прискорюючи ритм уривка, а потім уповільнюючи його віддаленням спостережуваної особи й суміжними статичними елементами ландшафту. Подразники, які маркують наскрізну ідею руху («йде не озираючись») надають «кадру» драматичної експресії; домінантне мінорне звучання цього уривка завдяки тривалості описового викладу й супутнім статичним і рухомим деталям то спадає, то наростає. Динамічний чинник переходить і в наступні два «кадри» (стара в трамваї й дівчата на вулиці); вони мають контрастне емоційне забарвлення, образно моделюють не лише мозаїку вражень персонажа, а й поступовий перебіг його настрою: «В трамвай зайшла якась баба у чорній хустці, пов'язаній над бровами, з великою корзиною. Сіла напроти й не зводила з мене очей – безбарвних і безтямних.

Я одвернувся до вікна – липи сяяли, на обличчях лежало жовте сонце, йшли дівчата й усміхались – усмішки їхні теж були золоті од сонця» [10, 187-188]. Ці два суміжні словесні малюнки прикметні динамічною рамкою на

протилежних краях різних «кадрів» (*увійшла, йшли*) і порівняно статичними деталями посередині. Вірогідна комбінація ходи дівчат і зміщень наративної «камери» (погляду з трамвая) унаочнює ідею перманентного й універсального руху життя. В останньому, суто плернерному кадрі-спогаді коливання й лет павутиння через свою незначущість, ефемерність позначає рух і речовину, які у сприйнятті читача межують зі спокоєм, нематеріальністю, небуттям чи, навпаки, одухотвореним «витанням» над землею: «Зараз, либонь, по селах пора бабиного літа, павутиння лежить на бур'янах, на грудках, пливе білою журбою в повітрі, лягає на чиюсь скроню й ворухиться од легкого вітру» [10, 188]. У такій багатозначності імпресійного спогаду можна віднайти, приміром, образ вигасання у свідомості болісного досвіду, душевного просвітлення чи, навпаки, символ минулості всього земного, подобу сну-марева. Це символ минулості людських емоцій і маркер елегійної налаштованості викладу.

Наскрізним елементом усього початкового уривка – від прощання з коханою до спогаду про село – постає внутрікадровий рух у різних формах. Його кінематографічна (як у прямому, так і в переносному, щодо літературного опису) значущість зазвичай спонукає до глядацького (у нашому випадку – читацького) співпереживання й пошуку експресивного чи сугестивного змісту. Досить згадати крокування чи навіть біг у кадрі окремого актора в моменти особливої емоційної чи сюжетної напруги або ж пересування колон, черг чи юрб – візуалізацію не лише нюансів розповідної дії, а й відповідних ідеологічних, навіть політичних тез чи понять. В аналізованому оповіданні комбінація й чергування динамічних і статичних елементів у полі зору персонажа, значуща зміна об'єктів уваги читача, підтексту ритмічно вагомих образних сигналів витворюють пластичну мелодію настрою зі своєрідним мікросюжетом, який завершує примирлива кода.

Цікаві варіації темпоритму знаходимо в оповіданні «Прелюдія весни». Розповідач згадує істот і рослини – предмети його попередніх описів: «Чекаю (на весну. – *О. Б.*) разом із дятлами, повзиками й пищухами в лісі та ще з

отією совою вухатою, що ховається вдень у темному дуплі; чекаю разом із міриадами торішніх гнізд, до яких мають повернутись перелітні птахи; чекаю разом із білками-вивірками, із цирковим конем, чия душа й досі живе споминами про артистичні злети, разом із кізками, скаліченим лелекою і горластим півнем, котрий по току-току ходить паном у червоному сюртуку. Та ще чекаю з деревами, котрі ранніми ранками покриваються інеєм, розцвітаючи великими фантастичними квітами» [8, 463-464]. Це нагромадження спогадів апелює до образів, закріплених в уяві читача завдяки попереднім докладним описам; на їх основі й варто «розкодовувати» сконденсований образний ряд. Дятли показані в ритмічному вистукуванні й леті знизу догори й навпаки [8, 449]. Сова описана в леті «прожогом» між деревами, з миготінням крил, тобто спогад про неї посилює експресію попереднього враження. Пташині домівки згадані як елементи цілісної «графічної» композиції, що в ній множина елементів – своєрідний аналог малярського ритму – символізує невичерпну силу життя: «Цілі сузір'я гнізд <...> начебто являють закодовану шифрограму <...>» [8, 454]. Такий перехід посилює звучання «весняної» теми й водночас нівелює своєю статикою попереднє тривожне враження. Композиція налаштовує на нові сигнали, пов'язані із настанням теплішої пори року. Пара білок являє «справжню гонитву у безоглядному феєричному шаленстві» [8, 452], тобто в ланцюзі образів викладу-пам'яті «опредмечує» очікування, викликані попереднім малюнком, увиразнює шлюбну символіку весни. Наступна істота – кінь – у докладному описі теж показана в русі, та ще й із показовим «монтажним» штрихом – «перемиканням» у «кадр» з іншого часу й із поєднанням двох темпів – повільного, «ідилічного» і швидкого: «Та, хутко оговтавшись і ще дужче відчувши поклик сонця і простору, кінь із господарського двору біжить на лужок, що простилається за дерев'яними будівлями. На цьому лужку білий кінь спокійно пасеться навесні і влітку, зриваючи м'якими губами соковиту траву. Тепер він біжить тут по неходженому снігу так, наче по високій траві, помережаній квітами. Власне, він біжить по холодних та іскристих квітах

снігу, по їхньому гострому мерехтінню, гордо задер морду вгору, довга сиваста грива розвіюється, хода його легка й граційна» [8, 456].

Зимовий пейзаж, узятий поза його можливими «дійовими особами», викликає асоціації зі спокоєм. В аналізованому ж уривку маємо показове чергування словесних «картинок-кадрів», яке вносить у краєвид динамічні акценти. Перший опис відповідає порівняно короткому кадру зі швидким темпом (внутрікадровим рухом), тобто досить енергійному ритму. Наступний словесний малюнок із деталізацією – часове зміщення – увиразнює контрастний, майже статичний темп, символізуючи ідилію прийдешнього літа як маркер вічного всевладдя й відновлювальної сили природи. Однак наступне речення поєднує два «кадри» з однаковим темпом, але різним часом дії; такий «монтажний» хід увиразнює емоційне наповнення сцени (передчуття весни), вносить енергійний ритм. Автор розчленовує образ коня на ряд «коротких кадрів» крупного плану, сповнених руху; ці словесні малюнки завдяки пластиці окремих деталей становлять ніби кульмінацію в розгортанні ритмічного ряду. Деталізація образу тварини (згадки про морду, гриву, «граційну» ходу, шию, груди й очі) нагадує кінематографічні прийоми розчленування (один зі способів увиразнити ритм), наприклад, відомі кадри в «Арсеналі» О. Довженка, на які звертали увагу американські кінознавці Г. і Дж. Фелдмани [18, 96-97]. Кізки-сарни спершу виписані у статиці з фіксацією сонячного світла на їх тілах і відповідних колористичних ефектів, тобто автор моделює картину за малярськими принципами, налаштовуючи на естетичне споглядання, виховане мистецьким смаком: «Сонце м'яко тремтіло на їхніх рудих боках, а що здухвини здіймалися й опадали, то сонячні плями теж рухались, наче у пульсували, наче дихали пришвидшено» [8, 459]. Найвідомішою аналогією до цього опису може бути картина Н. Піросмані «Сарна на тлі пейзажу» (1915). Далі ж тварин показано в русі. Опис завершує мальовнича ремарка, гідна фіксації кінокамерою: «Та ще засріблилася снігова пороша в повітрі, й проміння заіскрилося в гострих скалках» [8, 459]. Урятований людьми лелека асоціюється з теплою порою року, і в зображенні

письменника спершу рухається назустріч розповідачеві, ніби символізуючи наближення весни, а далі – від очевидця, ніби акцентуючи кінематографічну «оптику» викладу [8, 462-463]. Нарешті, пуант образного ланцюга, який апелює до попереднього докладного опису – дерева, укриті інеєм – нагадує малярську композицію з кінематографічними елементами – переходом до деталей широкого плану, сонячним наświetленням і монтажним рухом зорових асоціацій (уподібненням снігу на гілках до квітів) [8, 450]. Статична композиція, включена в ритм швидкої зміни зображень, поєднуючи малярську й кінематографічну техніку (фігуративну колористику й монтаж), стає кодою уявного ретроспективного зорового ряду, сумірною з добре продуманими кінематографічними побудовами. Колористичне оформлення цих словесних «кадрів» також містить маркери, пов'язані із солярною символікою, темою вітальної енергії, світла й тепла: «вогнисто-руда» сова, «вогнистий малюнок» гонитви білок, сонячне проміння на тілах сарн і деревах, зрештою, червоний півень. Таке нагромадження сигналів відповідає кінематографічним засобам впливу.

Ритмічно-монтажний експеримент-ампліфікація Є. Гуцала знаходить несподіваний аналог у практиці українського художнього кіно. У фіналі телесеріалу «Як гартувалася сталь» (1973, режисер – М. Мащенко) подано ланцюг кадрів, що повторюють (дублюють) уривки попередніх сюжетних епізодів. Серед них можна віднайти такі елементи кіновиразності, як глибина кадру з рухом на камеру й від камери, крупний план, знімання через фільтр, яке імітує «вогняне» освітлення чи затуманений погляд-марення, одноманітні численні рухи в кадрі (удари кайлами), дерева в інеї – тло, яке символізує просвітлену й естетизовану жалобу, зйомка глибокого інтер'єрного простору згори (у Є. Гуцала відповідно – рухи птахів угору й униз), вибух, унаслідок якого часточки вирваного ґрунту застеляють поле зору камери (в оповіданні – снігова пороша). Схожі ресурси «кіноока» можна застосувати й до екранної репрезентації описів та образних відсилок українського письменника.

Як бачимо із цього розгляду – умовної докладної ретроспекції, основаної на вказівках розповідача, попередні епізоди містять чимало ритмічно виразних замальовок чи навіть складніші динамічні композиції. Мозаїка спогадів витворює яскраву візуальну мелодію з багатим ритмічним наповненням, яка моделює цілісну картину пульсування життєвої енергії, наближення весни.

У ранніх творах Є. Гуцала ритм конструюється на основі спонтанного плину спогадів, – комбінації, яка водночас демонструє осмислене варіювання темпоритмічного малюнку; останнє ж моделює домислювані у сприйнятті емоційні домінанти зображених природних і культурних хронотопів. Таке розповідно-описове «вдивляння» налаштовує на самодостатній динамізм словесної картини, співвідносний із її візуальною мелодією.

Словесні малюнки з можливим темпоритмічним «перекодуванням» викладу на екрані завдяки докладності опису і продуманості складників наближаються до розгорнутої кінематографічної метафори. Порівняно статичні пейзажні композиції набувають ритмічної виразності завдяки часовому зміщенню у викладі й контрастному нюансуванню деталей, яке вможливорює не лише кінематографічні, а й музичні проекції літературної образності. Майже наскрізна динамізація психологічно місткої дії, подібна до фіксації кінокамерою кута зору персонажа й моделювання його роздумів, витворює багатий емоційно-асоціативний підтекст словесного малюнку, уможливорює символічні конотації зорової образності, які збагачують безпосередній зміст сюжетних обставин додатковими настроєвими маркерами. Чергуючи різночасові статичні пейзажні композиції, динамізуючи їх деталі чи зони, акцентуючи на ритмічних коливаннях об'єктів в описуваному «кадрі», автор витворює аналог поліфонічної «пластичної мелодії», налаштовує на споглядально-медитативну настроєву тональність. Реконструкція ритмічного потенціалу в алюзіях-відсилках до попередніх уривків тексту посилюють аналогію письменницької нарації з технічними й художньо-виражальними можливостями кіно.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Брайко О.* Кінематографічна візуалізація простору в малій прозі Євгена Гуцала // Слово і Час. – 2017. – № 1. – С. 36-46.
2. *Брайко О.* Кінематографічний темпоритм образів у прозі Володимира Дрозда // Слово і Час. – 2016. – № 2. – С. 54-72.
3. *Брайко О.* Монтажні засоби в малій прозі Євгена Гуцала // Слово і Час. – 2017. – № 10. – С. 41-54.
4. *Васильев С.* Азбука монтажу // *Васильев Г.Н., Васильев С. Д.* Избр. произв.: В 3 т. – Москва: Искусство, 1981. – Т. 1. – С. 173-233.
5. *Генералюк Л.* Екфразис і гіпотипозис: проблеми диференціації // Слово і Час. – 2013. – № 11. – С. 50-61.
6. *Генералюк Л.* Універсалізм Шевченка: взаємодія літератури і мистецтва. – Київ: Наукова думка, 2008. – 542 с.
7. *Горболіс Л.* Кінематографічний арсенал «Камінного хреста» // Слово і Час. – 2014. – № 6. – С. 32-39.
8. *Гуцало Є.* Вибрані твори: У 2 т. – Київ: Рад. письменник, 1987. Т. 2. – 527 с.
9. *Гуцало Є.* Серпень, спалах любові. – Київ: Молодь, 1970. – 172 с.
10. *Гуцало Є.* Твори: У 5 т. – Київ: Дніпро, 1996. – Т.1.: Оповідання, новели / Вст. слово В. Плюща. – 454 с.
11. *Гуцало Є.* Твори: У 5 т. – Київ: Дніпро, 1996. – Т.3.: Повісті, роман. – 461 с.
12. *Дворниченко О. И.* Гармония фильма. – Москва: Искусство, 1982. – 200 с.
13. *Добин Е.* Поэтика киноискусства. Повествование и метафора. – Москва: ГИ «Искусство», 1961. – 228 с.
14. *Клочек Г.* Поэтика візуальності Тараса Шевченка: монографія / Григорій Клочек. – Київ: Академвидав, 2013. – 256 с. – (Серія «Монограф»).
15. *Михалкович В.* Эволюция киноязыка: новый этап // *Экранные искусства и литература: Современный этап.* – Москва: Наука, 1994. – С. 3-28.
16. *Поліщук О.* Естетичний вимір «настроєвої» прози Євгена Гуцала 1960-х років // Дивослово. – 2012. – № 1. – С. 47-50.

17. *Тарковский А.* О кинообразе // Искусство кино. – 1979. – № 3. – С. 80-93.
18. *Фелдман Дж. и Г.* Динамика фильма. – Москва: ГИ «Искусство», 1959. – 212 с.
19. *Эйзенштейн С.* Четвертое измерение в кино // *Эйзенштейн С.* Избр. произведения: В 6 т. – Москва: Искусство, 1964. – Т.2. – С. 45-59.

ТОПОС КІНО В ЛІТЕРАТУРІ США

(ідеологічний аспект)

У статті проаналізовано низку романів відомих американських авторів, предметом яких стає кіно як феномен національного мистецтва. У літературному творі письменники зосереджуються на природі, історії, а – головне – функціонуванні кіно як своєрідного естетичного вираження «американської мрії», провідної ідеологемі американської ментальності.

Ключові слова: американська мрія, ідеологема, Голлівуд, топос кіно.

In this paper the novels by famous American authors, which are concentrated on the phenomenon of cinema as national art are analyzed. In the literary works the writers focus on the nature, history, and the most – the functioning of the film as a kind of aesthetic expression of “American Dream”, the fundamental ideologeme of American mentality.

Key words: American Dream, ideologeme, Hollywood, Topos of Cinema

Певно, визначення кіно як найбільш масового виду мистецтва, дане ще на світанку сінематографа, залишається в силі й сьогодні, коли популярність кіно значно перевершена масовістю телебачення й незрівнянно потужнішими можливостями Інтернету як інформаційного простору. Останній завдяки колективній видовищності не тільки формує суспільно інтегровану «щасливу стадну людину» (М. Маклюен), а й у магічний спосіб створює ілюзію співучасті цієї пересічної людини в загальнозначущих масштабних проектах, у формуванні державної політики й національної ментальності, залучаючи до медійного простору через блоги, Твіттер та інші новітні технології. Кінофільми становили хребет новонародженого мистецтва ТБ й далі складають значну частину його програм, так само, як і наповнюють велику кількість часу користувачів Інтернету. Отже, кіно як естетичне новоутворення, як художній феномен залишається важливим і впливовим не тільки як явище мистецтва, а і як чинник формування сучасної культури, гуманістичних параметрів і парадигм. Про його природу написано вже навіть

забагато – на різних рівнях, у різних модусах, у різних аспектах. Чимало матеріалу для роздумів надає художня література.

Сьогодні до пошуків джерел непереможної, незнищенної популярності кіно підключилось і те, що нині прийнято називати “middle literature”. Скажімо, один із найуспішніших англійських авторів, що його слушно вважають майстром фентезі, Террі Пратчетт (Sir Terence David John Pratchett, нар. 1948), пише роман про Голівуд «Рухомі малюнки» (“Moving pictures”, 1998). Іронічно й дещо поблажливо освічений і скептичний англійський джентльмен розповідає пересічному читачеві історію винаходу кіно в його сучасній іпостасі, яка мала місце у Площинному світі (роман входить до серії *Discworld*), що стоїть на слонах, спирається на спину гігантської черепахи, має давню історію, свій Незримий Університет, де зосереджено чаклунів, алхіміків, магів та інших учених позачасових професій, що навчають студентів та плетуть інтриги, а також бібліотеку та її хранителя, який дивним чином колись був перетворений на орангутанга. *Discworld* населений різним людом – від аристократів середньовічного типу до комерсантів за покликом душі, і в ньому, звісно ж, відбуваються чудеса... Винаходження целюлози алхіміком Зільберкітом стає поштовхом для зовнішнього сюжету – розповіді про становлення кіно на океанському узбережжі у Священному Лісі (Hollywood). Кіно центрує місцеве населення різного гатунку. Воно незнищенне, загальнодоступне («лише Голлівуд через зір проникає просто в мозок. І серце підтверджує глядачеві те, що він бачить – реально»), приваблює до себе всіх, переважно, винятково спрощених створінь (зокрема тролів, саламандр, гномів, тварин), чії мрії втілює й навіює. Воно ж пробуджує примітивні інстинкти в «інтелектуалів». Як каже героїня, кіно розповідає про втрачені можливості, хоча б на деякий час робить глядача учасником такої дії, котра далеко виходить за межі його реальності. А відтак і формує паралельну (або, як ми нині скажемо, віртуальну) реальність. Накопичуючись до критичної дози, віртуальна реальність стає агресивною, прагне знищити все на своєму шляху (взаємини віртуальної реальності і

матеріальної в кіно вимагають окремої розмови). Тональність і основний пафос (або антипафос) у відтворенні цієї історії в «Рухомих картинках» продиктоване ставленням до самого феномену кіно як до такого, що породжений найпримітивнішими інстинктами людей. Як пояснює герой, десь існує величезний резервуар пам'яті, з котрим усі з'єднані особливими каналами, і коли «вся ця каша заварилася, ми почули внутрішній поклик і з'явилися сюди» ПОСИЛАННЯ?. У тексті роману автор «матеріалізує» підсвідоме, «вибудовує» в Голлівуді таємні печери, підземелля, підводне царство, де й зберігається підсвідомість, занурюючи сам феномен кіно в незвідані й незміряні глибини живої природи, звівши в такий спосіб сутність ідеї і сфери дії кіно до первинного рівня.

Тексти американської автури, яка виявляє певною мірою дослідницький інтерес до самого феномену Голлівуду, нерозривно зв'язують кіно саме з американською ментальністю, відкривають не тільки природу і специфіку явищ синестезії або інтермедіальності, а й глибинні пласти, саме підґрунтя природи американця й американської спільноти.

Незавершений рукопис останнього роману Ф. С. Фіцджералда (Francis Scott Key Fitzgerald, 1896 – 1940) підготував до друку й видав під назвою «Останній магнат» (“The Last Tycoon” – від японського taikun (тобто, Lord, prince або supreme commander) друг письменника й один із найвпливовіших тогочасних літературних авторитетів Енгус Вілсон 1941 р. Рецензуючи це видання в «Нью-Йорк Таймс» у листопаді того ж року, Девід Адамс писав: «З усіх наших романістів Фіцджералд завдяки своєму темпераменту й таланту найбільш здатний пояснити й оживити внутрішній світ кіно й людей, які його продукують. Сам об'єкт потребує романтичного реаліста, яким був Фіцджералд; він вимагає наявності живої фантазії, якою Фіцджералд був наділений, і певного інтуїтивного прозріння, котре в нього було. Він жив і працював у Голлівуді досить довго перед смертю, щоб написати про нього зсередини; у його руках матеріал був глиною, яку він вільно формував» [2]. У такій редакції роман виходив багато разів, перекладений різними мовами. Аж

до 1993 р., коли знавець творчості Фіцджералда Метью Брукколі, залучивши й нотатки письменника, видав повнішу версію незавершеного твору під задуманою автором назвою «*The Love of Last Tycoon*» (*the western*) у межах Кембриджського видання творів Фіцджералда, що було визнано найкращим серед академічних публікацій 1995 р. Отже, можна вважати, що навіть незавершений твір Фіцджералда гідно репрезентує сутність предмета, якому його присвячено.

Герой цієї книжки кінопродюсер Монро Стар (Monro Sthar – прізвище тільки співзвучне (омонім) Star, він не зірка в очах кіноманів, хоча й більш значущий для кіно, ніж найяскравіші зірки), чудо-хлопчик Голлівуду, який з'явився з «нізвідки», з низів Бронксу, закінчив свого часу лише курси стенографії й кілька десятиліть вирішує долю Голлівуду, забезпечує казкові прибутки й собі, і своїм компаньйонам.

Завершені розділи (їх шість, наведених за нотатками) свідчать, що роман написаний автором «Великого Гетсбі», видатним американським прозаїком ХХ ст. Нас сьогодні цікавить лише один аспект: «виробнича діяльність» Монро Стара. Що в його баченні, розумінні самого феномену кіно забезпечує шалений успіх його продукції? Мені здається, це найцікавіше і для самого Фіцджералда. Адже один із найрозгорнутіших епізодів роману – робочий день кінопродюсера, який ми безпосередньо проводимо з Монро Старом. Надзвичайна відданість справі, невтомність, енергійність – про це розказує закохана у Стара нараторка. А ось сцена, у якій Стар намагається пояснити талановитому письменникові специфіку позавербальної виразності кіно – геніальна. Тому ж таки Бокслі Стар зізнається: «Ми скуті, головно, тим, що можемо лише брати в публіки її улюблений фольклор і, оформивши, повертати його їй на потребу». Це – ключова фраза, і – як на мене – для розуміння самої сутності голлівудського кіно, душу котрого так добре збагнув Монро Стар.

У романі тезу розгорнуто і проілюстровано. У кожній із картин продюсер прагне до збалансування, гармонії, урівноваженості, якої так бракує країні й народу, котрий іще не оговтався після пережитих потрясінь Великої Депресії,

ситуацій, що загрожували революційними вибухами. Це лейтмотив, що створюється й підтримується від самого початку книжки. Літак, наближаючись до Лос-Анджелеса, потрапляє в бурю над Міссісіпі; перша сцена у студії – землетрус, щоправда, у Голівуді він руйнує лише декорації, а от на Лонг Біч від нього потерпає населення. Репліки нараторки неодноразово нагадують про пережиту національну трагедію. Тому інтуїтивне прагнення Стара створити гармонійну атмосферу в картині ніби передає органічну потребу народу до ладу, порядку, рівноваги.

Стар не тільки не має освіти, він спокійно й неодноразово зізнається, що не читає книжок. Але всім єством він зв'язаний із народом; та сама американська мрія, що веде за собою різних людей такого різнокольорового різнобарвного суспільства, і за якою він наполегливо полював із дитинства, нібито повністю здійснилася в його житті. Він стає медіумом, чутливим до настрою народу (мас), що й допомагає йому вловити дух, мрію, потребу маси, оформити відповідною естетикою й подати тій же масі, яка із захватом – і повним розумінням – сприймає і «споживає» її. Американська мрія в її різноманітних фольклорних версіях – так можна визначити повний контент голлівудської продукції на різних стадіях розвитку кіноіндустрії – від великого німого через золоту добу до новітніх часів так званого інтелектуального незалежного кіно.

Цей концепт, підтверджений спостереженнями над жанровим розмаїттям голлівудської продукції (вестерн – як основна модель, [*slapstick comedy*](#), [*musical*](#), [*animated cartoon*](#)), розкриває головний секрет невмирущості масового (чи народного?) за своєю природою американського кіно. Сучасний російський дослідник О. Рутман констатує: «У Голівуді знімають кіно для всіх, переважно зрозуміле, таке, що не потребує інтелектуальних зусиль глядача. Проте ці фільми виконано на високому якісному рівні, що слугує ще одним доказом тези: масове мистецтво – не означає погане чи низькопробне» [1, 10].

Тепер знов до Монро Стара. Закохана в героя нараторка неодноразово наголошує на його лідерській позиції в кіно. «У кінобізнесі Стар був маяком,

подібно до Едісона й Люм'єра, Гріффіта й Чапліна. Він підняв фільм високо над рівнем і можливостями театру, підніс його на висоти золотой доби...» Порівняння з американськими президентами (від Джексона до Лінкольна) стає лейтмотивом, котрий акцентує не так значущість Стара, як вагу кіно, центрованого на стрижні американської мрії у формуванні американської громади, суспільства, народу. Рецензуючи оновлене видання «Останнього магната» для газети «Гардіан», Д. Томсон зазначав, що Фіцджералдові поталанило показати Голлівуд як місто мрії, що своєю чергою, через продукцію таких талановитих продюсерів, як Тальберг (прототип Стара), “reshaped America” «переформовує Америку»). Фокусом останньої, дуже резонансної книжки Томсона, найбільшого знавця американського кіно, у якій широко і глибоко представлено історію сінематографа США, можна визначити занурення у проблему співвідносності мистецтва мрії з опануванням реальності. «Thomson Томсон відстежує способи, якими нас спочатку зачарувала ця магічна імітація життя, і нехай фільми – історії, зірки, погляд – ведуть нас життям. Але в той же час він показує нам, як фільми, пропонуючи спокусу вирватися з повсякденної реальності та її обов'язків, зробили можливим для нас ухилятися від життя загалом. <...> Чи великий екран занурює нас у світ, чи просто гіпнотизує нас? Саме це – головне питання Томсона, головна інтрига книжки “The Big Screen. The Story of the Movies and What They Do to Us?” [3]. Саме в цій площині Томсон потрактовує той факт, що *класичне голлівудське кіно переформувало Америку*.

Отже, загальновизнаний феномен: масове голлівудське кіно ґрунтується на американській мрії як на об'єднавчій для нації ідеологемі (якщо підходити більш узагальнено – експлуатує мрію як неодмінну компоненту людської природи взагалі). Величезне різнобарв'я й різноманіття кінопродукції забезпечують не тільки таланти, техніка, багатство уяви «виробників», а й нескінченна множинність *фольклорних варіацій*, версій самої ідеологемі, тобто, потрактування американської мрії. А це породжує нескінченні можливості маніпулювання нею.

Цю тезу можна вважати ключовою в поцінуванні голлівудської продукції. І якщо визнати доречною теорію про значення літературного нарративу ХІХ ст. як формотворчого для націєтворення, то ще вагомішим цей концепт можна вважати в застосуванні до кінопродукції Голлівуду, роль якої у становленні американської нації та її імаго переоцінити просто неможливо. (І це доводить Д. Томсон).

Цей конструкт можна розглядати як основний месидж, принаймні, кількох вагомих творів новітньої літератури США – від його оприявлення та своєрідного естетичного формулювання в «Любові останнього магната» Ф. С. Фіцджералда до «Мао-2» й «Людини, що падає» Д. ДеЛілло («Регтайм» Е. Л. Доктору, «Коли розквітали лілії» Дж. Апдайка, «День сарани» Н. Веста, «Пісня останнього моряка» К. Кізі...).

Доречною буде невелика ремарка. У нас прийнято визначати голлівудське кіно як масове або популярне, не беручи до уваги, що терміни ці не ідентичні. Масове зорієнтоване на людину маси (за Х. Ортегою-і-Гасетом), обслуговує масове суспільство (за Ірвінгом Хау та іншими культурологами Америки середини ХХ ст. – Д. Різманом, М. Маклюеном, Д. Макдональдом, Е. Фроммом). Популярне зорієнтоване на people, тобто народ. Ці маркери широко дискутували американські культурологи середини минулого століття, і хоча мономислення не було досягнуто, певні класифікаційні межі все ж таки встановлено. Питання відкрите й донині, але не зважати на ці розмежування дослідник не має права.

Отже, об'єднавчим концептом ідеологеми стає американська мрія – поняття амбівалентне й полісемантичне, плинне й динамічне. Вона виражена в Декларації незалежності, становить незмінний хребет американської конституції, її захищає й постійно підтримує законодавча система держави. Про її невмирущість, дійовість і привабливість свідчить, перш за все, живий досвід нашої країни, де переважна більшість молоді мріє домогтися щастя не на рідній землі, а у Сполучених Штатах Америки, де право на щастя офіційно задекларовано.

У класичному варіанті, як на мене, її найповніше виразив Вільям Фолкнер в одній зі своїх статей: «...рай на землі для окремої людини... Ми збудуємо нову землю, де людина буде певна, що *кожна* – не маса людей, а *окрема* людина має невід’ємне право на власну гідність і свободу» [4, 62]. Її «офольклорених», омасовлених варіантів безліч. Від прагнення до життя, невідривного від волі (скажімо, у вестернах Кормака Маккарті) до бажання здобути щастя, міра якого – багатство. Принаймні, енергійність, наполегливість, оптимізм, необмежена активність, відкритість життю, цілеспрямованість і впевненість у досягненні мети, прагматизм, невідривний від «мрійливості», від незрушної віри в «американську мрію» та її здійсненність – імаготип американця, відомий усьому світу.

Якщо Фіцджералд переконливо фіксує сам феномен, то його сучасник і колега по Голлівуду Н. Вест (Nathanael West, справжнє ім’я Nathan Weinstein (1903 – 1940) створює атмосферу Голлівуду, яка сприяє масовій версії імаготипу. «День сарани» ([*The Day of the Locust*](#), 1939) Н. Веста – твір про ту навкологоллівудську масу, у якій «беруть мрію». Вона ніби складається із двох прошарків: авантюристи, котрі плекають надію схопити момент і прославитися в Голлівуді завдяки власній екзотичності, і ті обивателі, що все своє безбарвне життя збирали кошти, аби мати змогу хоча б перед смертю потрапити до країни чудес і прилучитися до казки. Фінал-апогей, який можна вважати ілюстрацією до переконань Х. Ортеги-і-Гасета, вражає: уся ця навкологоллівудська маса, перетворена на юрбу, зцементовану напруженим очікуванням на появу обожнюваних зірок, стає агресивною настільки, що здатна на будь-яку руйнацію аж до вбивства, абсолютно природно, інстинктивно. У написаних водночас творах Фіцджералда та Н. Веста (Вест та його дружина загинули в автомобільній аварії наступного дня після смерті Фіцджералда) картини Голлівуду різняться завдяки акцентуації Веста на функціонуванні топосу кіно саме в масовій свідомості – це увиразнено навіть в описах декорацій, сцен і зйомок.

Якщо Фіцджералд і Вест представляють Голлівуд в одномоментних зрізах, то Рей Бредбері (Ray Douglas Bradbury (1920 – 2012)) створює його своєрідну історію, пролонговану в часі. Перша частина Голлівудської трилогії Бредбері “*Death is Lonely Business*”, 1985 (українською перекладено як «Смерть – справа самотня»). Дія відбувається в жовтні 1949 р. у Венеції (частині Лос-Анджелеса), що колись розпочиналася як місто нескінченного свята, з усіма видами народних розваг – цирками, американськими гірками, тиром, каруселями, а потім – кінотеатром, де йшли вистави «великого німого». Тепер усе це занепадає, нафтові вишки правлять бал, атрибути свята руйнуються. Венецію постійно накриває туман, сонце майже не виходить на небо, залишаються в місті лише злидні, один за одним вимирають ті, хто втратив будь-яку надію, перспективу в житті, кого полишили мрії. Саме такі – самотні – люди приречені на смерть. Це надає додаткової конотації, амбівалентності й самій назві: людина, позбавлена мрії, майбутнього, приречена на смерть, а у смерті всі самотні.

Тут немає Голлівуду. Є тільки притча про його минуле. Колишня кінозірка Констанція стає справжньою героїнею трилогії. У першій частині підстаркуваті вже голлівудські екс-зірки 20-х-30-х рр. Констанція Раттіген та її колишній коханець Джон Вілкс Хопвуд, зберігають бездоганні тіла й голови, позначені дією прожитого часу. На відміну від «злого генія» Хопвуда, чиє обличчя понівечене його нарцисизмом, збоченістю, внутрішньою порожнечою, Констанція ніби «законсервувала» обличчя засмагою. Навчена досвідом життя, вона зберігає живу душу, відкриту часу й людям; занурившись у водні глибини (просто відповідно до міфологічного архетипу), героїня ніби втілює саму незнищенність, органіку, вітальність, саму *квінтесенцію* кіно. З одного боку, Бредбері відрізняється не тільки сміливим і яскравим поетичним мисленням, а й умілим насиченням власної наративної палітри набутками міфопоетики, елементами психоаналітики, прийомами, запозиченими з літератури хорору. Водночас наративні принципи видатного фантаста чітко продовжують американську класику:

його наратор – молодий письменник цілком у стилі Джеймса і традиції Фіцджералда. Його опозиції (руйнівні – творчі сили) урівноважені за законами романсе, так само, як і антураж, і природні – цивілізаційні бінарні опозиції, і активне залучення ряду звукового, видовищного, навіть смакового й запаху, таких традиційно плідних в американській літературі, що й досі позначена стигмою романтизму.

Тріо головних героїв першої частини – юний письменник (Псих, Дивак), носій любові і творчого начала, проходить ініціацію, боронячи життя – чужі і своє – від смерті. Детектив Крамлі керується ідеєю порядку (інтуїція + рація), що має захищати життя. Констанція, колишнє голлівудське диво, «законсервовує» свою вітальність, любов до життя, щоразу оновлює їх, поринаючи в океанську водну стихію. Саме це тріо, натхнене вірою, любов'ю і творчістю, протистоїть смерті, носієм якої стає психоаналітик і містик А. Чужак.

Певною мірою роман «спрацьовано» в річищі голлівудського кіно – детективний сюжет із домішкою хорору, сильним містичним присмаком, із максимальним використанням сенсорики (світло/тіні, запахи, звуки, кольори навіть переважають над вербальним рядом). Прикметно, що відчуття світу в усьому його багатстві з домінантою емотивності й підсвідомого переважає логіку й common sense не тільки у світосприйнятті наратора-письменника, а й у детектива, що також тягнеться до художнього слова.

Дія другої частини трилогії «[*A Graveyard for Lunatics*](#)» (1990) («Кладовище для сновид», рос. переклад – «Кладбище для безумцев») відбувається безпосередньо в Голлівуді, через три роки після першої, тобто, уже на схилку його «золотої ери». Голлівуд, його павільйони, знімальні майданчики, декорації, що імітують цілий світ, його творці, провідники, актори тут змальовані зі знанням справи й з умінням переконливо донести матеріал до читача. Сюжет включає події за 20 років, а отже, надає можливості для серйозної аналітики цілої кінодобі.

«Сюди приходять умирати великі, гігантські ідеї», – так із повним знанням матеріалу визначає Голлівуд Констанція Реттіган. Топос роману побудовано за законом «сполучених посудин»: територія кіностудії лише кованими воротами відгороджена від кладовища, на якому ховають його «героїв». І ... не тільки. Пружина сюжету в тому, що місто мертвих зв'язане з кіностудією не лише підземним тунелем, що веде зі склепінь до легендарного «дзеркала примар» у кабінеті її хазяїна, а просто-таки органічно: адже в тунелі накопичуються останки безіменних трупів і розташований склад «померлих» картин.

Ці два світи з'єднує постать монстра, колишнього директора студії. Джеймс Чарльз Арбутнот (своєрідний варіант Монро Стара), як усім відомо (і це виявляється неправдою), загинув в авіакатастрофі рівно 20 років тому, у ніч Хеллоуїна 1934 р. *«...Кривавий міхур, роздутий на поверхні брудної первісної жижі й утілений у формі обличчя. І це обличчя ввібрало в себе всі понівечені, покриті рубцями, замогильні обличчя поранених, розстріляних і похованих людей за всі десять тисяч років, відколи існують війни. <...> І крізь це обличчя просвічувала душа, якій судилося жити в ньому вічно»*. І це страшне обличчя можна вважати метафорою самого Голлівуду, його природи й функціональності, його проекту й наслідків.

У романі Голлівуд зображено зсередини, докладно, як світ великий, могутній і суперечливий. Наратор – той самий юний письменник, що набув уже певної професійної слави. Він і актор, і спостерігач, і головний герой, носій ідеологеми, тієї американської мрії, яка зберігає сам дух США.

Це забезпечують два чинники – генеза й талант оповідача. Тема дому стає лейтмотивом. *«Додому нема вороття»*, – твердив один з улюблених письменників Бредбері Томас Вулф. Герої вступають із ним у відкриту дискусію та обирають для життя як джерело своєї творчої енергії, хай вибудовану на кіностудії, але повну копію рідної домівки діда й баби з маленького містечка штату Іллінойс. Саме цьому провідному персонажеві голлівудської трилогії Бредбері фактично дарує власну біографію, у його

думках і словах авторський голос звучить навіть більш виразно й відкрито, я би сказала, дещо пафосно, ніж в інтерв'ю письменника. І уявне Зелене Місто (Greentown) у багатьох його творах, і дідова оселя як осередок усього світлого в минулому героя (голлівудська трилогія) – змодельовано саме з рідного містечка Вокеган (штат Іллінойс). Атмосфера, дух, гуманне начало рідного будинку, традиції американської глибинки виконують роль того джерела безсмертної американської мрії, якою живиться кіно й котра надихає автора, підтримує незламний стрижень його активності – любов до людей. Письменник стає своєрідним медіумом (і в еліотівському розумінні цього поняття теж) між народною мрією, способом життя (фольклором) і його художнім кіновтіленням. Саме це й примушує талановитого і трагічного кіномагната і продюсера «монстра» Арбутнота визнати, що лише Бакстер, цей «Псих» і «Дикун», у нових умовах здатен відродити кіностудію.

Молодому генієві запропоновано «дописати» Біблію, тобто, кіноматографічно «обробити» найвідоміший сюжет. «Я роблю те, що мені подобається робити. Зараз, слава богу, це Христос у Галілеї під час Його прощальної зорі, Його сліди на піску. Я відданий християнин, але коли я виявив цю сцену в Євангелії від Івана, або, вірніше, коли Ісус відкрив її для мене, я був вражений. Як я міг не написати про це?» І він дописує з великим натхненням.

Наскрізні персонажі трилогії Констанція і Крамлі тут функціонують у своїх уже заявлених іпостасях, фактично, не набуваючи нових рис. «Фішка» в тому, що Констанція знов виходить на терени кіностудії. Не в ролі, а як своєрідний детектив, живе знання минулого.

Тут і відбуваються події детективні, страшні, містичні, таємничі. Усе спрацьовано за законами міфопоетики (із залученням конотацій із царством Гадеса), з вибудуванням і руйнуванням симулякрів історичних локусів світу, з лицедійством і метаморфозами, із креативним обіграванням світових подій і провідних постатей середини XX століття... Роман ґрунтовано

на ідеологемі кіно, густо насичено кіноісторією й виконано в канонах і традиціях того самого кіно, талановито й натхненно.

Третю частину *«Let's All Kill Constance»* (2002), дія якої відбувається 1960 р. в різних частинах Лос-Анджелеса, побудовано за шаблонами детективу, «присмаченого» романом таємниць: той самий наратор-письменник, заангажувавши друга-детектива Крамлі, відчайдушно намагається рятувати залякану чиймись погрозами Констанцію від можливої смерті. Тільки сюжет із усіма пригодами, наслідком яких стає виявлення далекого кіно-минулого колишньої зірки, – це лише зовнішня оболонка сутності того, що відбувається. А сенс і квінтесенція роману – це знову ж таки єство голлівудського кіно в його історичній перспективі. Адже в ті далекі 20-і-30-і рр. юну Констанцію старанно навчали не бути самою собою, що й дало їй змогу, міняючи зовнішність і безжально експлуатуючи непогамовну жадобу до дії і слави, неусвідомлене прагнення до реалізації американської мрії в її найпростішому варіанті, стати не просто зіркою, а багатьма зірками водночас... І це найповніше відповідало стандартам тодішнього Голлівуду. І лише тепер, 1960-го року, визрівши як непересічна самостійна індивідуальність, Констанція прагне зіграти нарешті справжню роль – вимріяну героїчну Орлеанську діву. А для цього не тільки активно, а просто-таки агресивно, відповідно до власного характеру американської поп-діву, знищує всі свої колишні іпостасі, «убиває» тодішню Констанцію.

Як твердять кінознавці, десь у цей час і змінюються орієнтири Голлівуду, розпочинається новий етап в американському кіно, що здобуває назву незалежного. У ньому провідну роль відіграє вже не продюсер, а режисер. Але його творцями стають знов-таки люди, одержимі тією самою американською мрією, щоправда, у дещо іншій іпостасі.

Своєрідну історію кіно створює Джон Апдайк (John Hoyer Updike, 1932 – 2009), якого вже після перших публікацій цілком заслужено назвали барометром американської суспільної свідомості та звинуватили у відданості повсякденню. За понад сорок років перебування в літературі він написав

чимало художніх творів, не менше, мабуть, критичних статей, літературних есеїв, оглядів, мемуарів тощо. Його різноманітний доробок, органічно пов'язаний з американською реальністю, з роками стає дедалі насиченішим філософськими мотивами, усе більш схильним до узагальнень не тільки щодо шляху індивідуальностей, а й стосовно долі рідної країни. Роман «У красі лілій» (1996) («[In the Beauty of the Lilies](#)»), написаний на рубежі століть, вірогідно, був задуманий як епохальний, той «великий американський роман», про створення якого мріє чи не кожний американський письменник (недаремно ж після його виходу у світ Дж. Апдайк був нагороджений медаллю Гоуеллса, якою вшановують раз на п'ять років за найвидатніший прозовий твір).

Здавалося б, цілком традиційно через життєпис чотирьох поколінь автор висвітлює долю американської родини у XX ст. Але ж при цьому він... комбінує в єдиному романному дискурсі реальну історію Америки і її духовний простір. Засновник родини Кларенс Вілмонт гідно продовжує справу батьків-засновників, він активний *self-made man*, який обирає шлях пастора й досягає успіху на ньому. Проте, як і вся Америка на межі XIX – XX ст., Вілмонт усерйоз захоплюється спенсеріанством і переконується, що людський світ, так само, як і світ природи, оснований на певних законах. Щирий нащадок чесних пуритан, утративши віру в усемогутність Бога, не може виконувати свої службові обов'язки та зрікається сану священника, нібито відходячи від пуританської фанатичності. Він «прихиляється» до просвітницького світобачення – намагається заробляти на життя, торгуючи енциклопедичними виданнями у глибокій американській провінції. Водночас спостерігаємо захоплення Вілмонта ще однією пристрастю – тільки-но народженим мистецтвом кіно, цим «великим німим». Шлях від Божого всемогутнього слова до конвенційного означуваного на екрані ніби позбавляє значущості й вітальності цю колоритну постать; із центрального місця образ відсувається на маргіналії американськості, де спочатку й перебувала кіноіндустрія, яка з плином часу стає симулякром релігії в житті американця. І саме цьому присвячений роман Апдайка: онука Кларенса, яка виросла в любові, з

дитинства певна власної богорівності, природно відчувається центром усього й так само природно стає кінозіркою, симуляком Бога для співвітчизників... Але ореол довкола цієї постаті, оточеної любов'ю й поклонінням пересічних глядачів, виявляється несправжнім, холодним, нездатним зігрівати. Тінь від славетної матері настільки велика, що її власній дитині не вистачає ані тепла, ані світла. Син Кларенс завершує історію родини. Це він свідомо й неухильно йде на справжній подвиг, рятуючи громаду наївних обдурених псевдопуритан, об'єднаних ідеєю новітнього Храму, що стали на герць із позбавленою духовності сучасною великою постіндустріальною Америкою. Він обирає собі ім'я пророка Ісаї, повертається до Бога й надає справжньої трагічності спровокованому бунту. І тут уже некоректно говорити про вміле використання традиційної романної техніки. Ідеться про принципово нову поетологію. Кіно стає самостійним складником епістеми. І завдяки такій гетерогенності змінюється дискурс прози.

Апдайк, звісна річ, не перший застосовує елементи кіно в художній літературі США. У цьому ряду можна назвати великого ентузіаста й фундатора літературного монтажу Дж. Дос-Пассоса, або сучасника Апдайка Е. Л. Доктороу, який у романі «Регтайм» майстерно вплітає кінопоетику в естетичну тканину прози, використавши не тільки монтаж, а й ритміку, і звук/умовчання, і мозаїчність, і чергування планів, тобто вдається до синестезії. В Апдайка інший метод роботи з кіноматеріалом. Літературний твір у нього нанизаний, як на стрижень, на кінопаралелізм; шлях однієї родини упродовж цілого століття – то дорога Америки від віри й щирості до симулякру й перформансу, від Бога до кіноіндустрії.

Отже, один із різновидів взаємин кіно і літератури – використання в літературному творі топосу кіно як ідеологеми, котра спирається на народну ментальність – американську мрію в її різних верифікаціях і водночас цю ментальність формує протягом усієї історії свого існування. І якщо вважати доречною теорію про значення літературного наративу XIX ст. для

націєтворення, то ще вагомішим цей концепт буде в застосуванні до кінопродукції Голлівуду.

ЛІТЕРАТУРА

1. Рутман О. Американский независимый кинематограф: историко-тематический анализ. – СПб., 2012.
2. Adams J. Donald. Scott Fitzgerald's Last Novel // The New York Times. – 1941. – November 9.
3. Conrad P. Review on The Big Screen by David Thomson // The Observer. – 2012. – Sunday, 7 October.
4. Faulkner W. On Privacy (The American Dream: What Happened to It?) // Faulkner W. Essays, Speeches & Public Letters. Ed. By J.Meriwether. – N.Y., 1965.

V. ЛІТЕРАТУРА, МЕДІЇ І ТРАНСГРЕСІЇ



«ЛІТЕРАТУРА МІГРАНТІВ»: ІНСЦЕНІЗАЦІЯ ПОСТКОЛОНІАЛЬНОГО ПРОЕКТУ.

У статті порушується одна з проблем франкоканадської компаративістики постколоніальної доби: інтермедіальний зв'язок тексту та сценічного перформансу, обумовлений багатозначністю соціально-культурного контексту мультиетнічного Квебеку кінця XX – початку XXI століття. Феномен проаналізовано на матеріалі роману Сергіо Кокіса «Маг», створеного у парадигмі літератури мігрантів.

Ключові слова: література мігрантів, інтермедіальність, Квебек, мультикультуралізм, театральний роман.

The article is aimed at the research of the Canadian francophone comparative postcolonial studies: the intermedial connection of the text and stage performance stipulated upon the significance of Quebec XX-XXI centuries' social and cultural paradigm. As a model of the littérature migrantes' phenomenon, the Sergio Kokis' novel "The Magus" has been analysed.

Key words: littérature migrantes, intermedian, Quebec, multiculturalism, stage novel.

В статье рассматривается одна из проблем франкоканадской компаративистики постколониального периода: интермедияльная связь между текстом и сценическим перформансом, обусловленная многозначностью социально-культурного контекста мультиетнического Квебека конца XX - начала XXI столетий. Феномен анализируется на материале романа Сергио Кокиса «Маг», созданного в парадигме литературы мигрантов.

Ключевые слова: литература мигрантов, интермедияльность, Квебек, мультикультурализм, театральный роман.

Канадський постколоніалізм у теоретичних формулюваннях розглядається, як до певної міри пов'язаний, а до певної – імпортований зі Сполучених Штатів, Австралії, Великої Британії та інших топосів. Та органічно «сплавлений» з реаліями мультикультурної Канади, він сформувався у самотній постколоніальну модель, що увиразнює неоднозначність феноменів гібридності, пам'яті у синкретичному канадському контексті.

Типовими для теоретичного узусу канадських дослідників є окреслені канадською літературою канадо-британські та канадо-американські взаємини, расово-етнічні культурні конструкти, диференціація мультикультурних політики та практик, ревізія художніх канонів. В цілому, всі ці напрями дослідження підкорено канонічній для країни ідеї ідентичності. «Пошуки національної ідентичності, – за уважує В. Нью, – є властивою Канаді формою мистецтва» [10; 101].

Подібна теза стосовно літератури та культури Квебеку є досить контрадикційною. З одного боку, Квебек до сьогодні ще не досяг повної політичної рівності з англоканадською частиною країни, з другого – його статус білошкірої індустріалізованої нації відрізняється від статусу народів «третього світу», зокрема колишніх колоній Франції. Водночас франко-канадські тексти не можна розглядати поза вимірами імперсько-колоніальної парадигми. «В епоху глобалізації, – зауважує Н. Торкут, – іманентною властивістю культури, якщо це дійсно культура, а не її симулякр, створений на догоду цивілізації, – постає діалогічність, готовність бути відкритим для «чужого» за умов адекватної оцінки й усвідомлення неповторної цінності власного, свого. Ситуація культурного діалогу передбачає більш-менш паритетний розподіл функцій і ролей між його учасниками, що дозволяє сторонам чіткіше визначити власні пріоритети, ефективніше протистояти нав'язуванню іншокультурних стереотипів та уникати рабського наслідування чужих традицій» [5; 4-5]. Співвідношення між імперським центром та культурною провінцією стає найвиразнішим на зламі історичних епох, часто змінює у той чи той спосіб алгоритм свого поступу, завдячуючи ревізії начебто споконвічно встановлених цінностей. У такий спосіб динаміка «центр-провінція» порушується, спрямовуючись на формування нових проекцій розвитку своїх взаємин.

На думку Е.Саїда, «конструювання ідентичності – бо ідентичність... хоч і є очевидно вмістилищем різних колективних досвідів, утворює в кінцевому підсумку конструкцію, – включає в себе й конструювання своїх

протилежностей та «інших», чия актуальність завжди залежить від безперервного процесу витлумачення й перевитлумачення їхніх відмінностей від «нас». Кожна історична доба й кожне суспільство наново утворює своїх «інших» [4; 429]. Дослідник справедливо стверджує, що ідентичність «я» та «іншого» є не статичними, а «досконало опрацьованим історичним процесом» [4; 429].

У системі канадського мультикультуралізму квебекська література посідає окреме місце, має власну складну і досить давню, як для американського континенту, історію. Вона засвідчує існування власних шкіл та напрямів. Різні її жанри мають гідних світової літератури представників, твори яких вирізняються художньо-естетичною вартісністю. «Канадці вірять у те, – зазначає Дж. Кертцер, – що визначення «канадська», «квебекська» чи «мексиканська» літератури... оприявнюють національний дискурс» [11; 5].

У вісімдесяті роки вперше у літературі Квебеку з'явилося поняття літератури мігрантів (*écriture migrantes*). Йдеться про творчість письменників-прибульців із різних країн, які оселилися у Квебеку (*neo-quebequois*) але пишуть рідними для них мовами. А також про тих, хто переїхав до Квебеку з інших (англомовних) провінцій Канади і одержав назву «англо-квебекський» письменник. Ще у 50-60 роки вперше зазвучали імена письменників-алофонів, що мешкали у провінції, які стали широко відомими у Канаді та репрезентували оригінальний внесок у літературне життя провінції (Маві Галлан, Мордекай Річлер, Леонард Коен). За словами Режана Дюшарма, «писати – це не захищати чи ілюструвати національну мову» [9; 7], а долати певний період транспозиції у застосуванні своєї мови – так званої «американської французької», яка збагачується за рахунок процесу гібридизації, розвитку літератури мігрантів. Проблема належності до північноамериканського континенту, яка з різних точок зору цікавить франко-канадських письменників, значною мірою стосується дискусії про культурні витоки мешканців Квебеку в оточенні мультикультурної реальності. Останніми десятиліттями вона набула «епістемологічних вимірів... і не виключає

прагнення до автентичності... Автори... розглядають ситуацію «чужинця» як стимулюючу та позитивну для існування» [6; 444].

Écriture migrantes, на думку квебекців, на відміну від поширеного в англомовній частині Канади терміну «іммігрант», чіткіше висловлює сутність прибульців, література яких містить радше не «подвійність», а «багатозначність», у якій пропорційно різною мірою домінують атмосфера країни, де вони народилися, і країни, де проживають. Адже феномен сучасного франкоканадця полягає у поєднанні декількох культур: прабатьківщини; провінції Квебек; англомовної Канади, в оточенні якої він опинився; північноамериканського континенту в цілому – рис, що завдячують інтерактивному обміну. Тому й концепти постколоніалізму та мультикультуралізму для квебекця є рівнозначними й втілюють, за висловом вихідця з Тунісу Е. Бурауї, так звану «третю самотність», тобто, статус, за якого «всі самотності перехресшуються» [8; 505]. А отже, література мігрантів, завдячуючи транскультурному досвіду, справила серйозний вплив на парадигму квебекської ідентичності, надавши франкоканадській літературі нового магістрального тренду, репрезентувавши своєрідний літературний канон, заснований на *écriture migrantes*. На зламі XX - XXI століть сформувалися вже три його складники: письменники-мігранти, яких продовжує надихати прабатьківщина (бразилець С. Кокіс, японець А.Шімазакі); ті, хто, вживаючись у новий культурний дискурс, бажає вважатися письменниками Квебеку і належати його канонові; автори, творчість яких лише умовно розташована між літературою мігрантів і квебекськими літературними традиціями (Інг Шен). Поділ на подібні категорії Ж.Дюпої справедливо визначає як те, що належить феномену *écriture migrantes*, тобто «трансмігації ідентичностей від одного «корпусу» літератури до іншого, від мігрантського тексту до національного канону і навпаки» [8;508]. Ці автори якнайповніше втілили модель Н.Фрая *double vision/dualité*. Ідентифікуючи себе з феноменом мігрантської літератури, вони прагнуть до художніх стандартів нової батьківщини (Канади, Квебеку), наголошуючи при цьому на своєму праві

висловлювати власну «іншість». Саме процес поєднання двох естетико-стильових парадигм засвідчив перехід від «іммігрантської» до «мігрантської» літератури, як її розуміють квебекці [8;498].

Гібридність саме у такому ракурсі почала активно оприявнюватися у Квебекові в творчості англомовних авторів (вони становлять десять відсотків літератури провінції); єврейських письменників, що пишуть на ідиш (Наїм Каттан), прибульці з Гаїті, що рятувалися у Квебеку від режиму Дювальє (Дені Лаферьєр), італійців (Марко Міконе), азійських авторів (китаянка Їнг Шен). З приходом до художнього контексту Квебеку таких авторів, як Р.Робен, М.Майє, Ж.Етьєнн, Е.Олівьє «космополітична» франкоканадська література набуває властивих загальноканадській літературі рис мозаїчності, позиціонуючи у художньому слові різноманітність тем та художньо-стильових структур. Так, на перехресті аудіо-, вербальних та візуальних конститuentів, концептів історії та пам'яті вимальовується драматичний, по-своєму параболічний дискурс квебекського письма. Отже, творчість франко-канадських письменників із властивою для них емпазою на багатомовності, пояснюється теоріями, заснованими на стратегіях перекладу як «типу перформансу, поставленого на «сцені» поліфонічної літератури» [17; 151]. Ситуація, що склалася, якнайточніше суголосна тезі, виголошеній Ю.Кристєвою: характерна для карнавального перформансу подвійність (діалогічність) «складається з комунікації між двома просторами: сцени та ієрогліфа, репрезентації мови та мовного досвіду, системи та фрази, метафори та метонімії» [13; 85].

Постколоніальний роман Квебеку останніх десятиліть, репрезентуючи *écriture migrantes*, переконливо заторкує концепт імперської свідомості, часто алегоризуючи його, надаючи йому гротесковості. Подібний умовно-театралізований, ексцентрично-фантазмагоричний світ й у центрі трилогії Сергіо Кокіса, що складається з романів «Блазні» (*Saltimbanques*, 2000), «Розбитий калейдоскоп» (*Kaléidoscope brisé*, 2001), «Маг» (*Le magicien*, 2002).

С. Кокіс – бразилець за походженням – переїхав до Квебеку 1969 року після арешту за підтримку державного перевороту проти президента Жоао

Гуларта, потрапивши у вир квебекської «тихої революції». У Квебекові він працював лікарем-психологом (ця професійна підготовка дуже допомогла С.Кокісу у його творчій роботі) та водночас навчався у Школі малярства та дизайну при Центрі мистецтв Сейді Бронфмана. Разом із тим він розпочинає й літературну діяльність і після публікації першого роману «Дзеркальний павільйон» (1994) повністю віддається творчій роботі: художній літературі та малярству.

Як сама постать письменника, так і його персонажі органічно вписуються у парадигму квебекського транскультуралізму. Мотив вічної подорожі у пошуках нових світів та власного еґо є ключовим для трилогії (адже й герої її – бродячі циркові актори). Найрепрезентативнішим з цієї точки зору є роман «Маґ». Подорож європейця із Південної Америки до північноамериканського постколоніального Нового Світу відкриває тут своєрідний погляд на концепт свободи, демонструючи себе у епістемологічному контексті: імперська влада/художня література; порушення меж традиційних жанрів; маргінальність, висловлена дихотомією «центр-периферія» [18].

Акцент на глибокому, чи не Маркесовому психологізмові у парадоксальний спосіб співвідноситься з політичним візіонерством, актуалізованим у альтернативно - історичній площині реальності / умовності, що окреслюють поліжанровість твору. Проте, так чи інакше, у його дискурсі оприявнюється виразна політизована площина, концепція якої стисло висловлена у присвяті до твору: «Пам'яті міріадів жертв звірства людей в уніформі, якою б ця уніформа не була».

Все, про що йдеться у романі, практично позбавлено (за виключенням кількох перших та останніх сторінок) авторського голосу. Наратив репрезентує позицію автора як стороннього спостерігача і є діалогом двох (єдиних, а тому й головних) персонажів: парагвайського диктатора, генерала, президента каудильйо Г'юґо Альфредо Стресснера (образ реальної людини) та його особистого радника-астролога дона Луїса Драгона Фішера Еспівеля,

психоаналітика, доктора антропології Віденського університету та колишнього циркового актора-іллюзійніста (персонаж, вигаданий письменником).

До певної міри, у «діалогічному» романі С.Кокіса прочитуються жанрові ознаки біографічного. Та рівною мірою – й театрального. Адже образ Стресснера містить чітке рольове навантаження, позначене вираженою сценічною схематизованістю. Ця його характеристика якнайліпше співвідноситься із схематизованою фабулою роману: державний переворот, здійснений генералітетом Парагваю 1989 року, втеча Стресснера до Бразилії, смерть дона Драгона. Зміст наративу становлять спогади дона Драгона про своє життя та незвичну роботу у палаці невгамовного у бажанні слави, дорівненої божественній, каудільо, побудовані у формі діалогу Стресснера-Драгона. При цьому репліки Драгона лише подеколи залучаються до цього діалогу, а отже, чимала за обсягом частина тексту становить *монолог* Стресснера, в якому поступово нарастають параноїдальні мотиви диктатора.

Етнічний бразилець та мешканець Квебеку, Сергіо Кокіс не випадково звернувся до життя Південної Америки, ревізувавши у своїй творчості транскультурну квебекську ідею, відчуту ним крізь призму маргінальності. *Américanité* у романі парадоксально поєднано з антиамериканською позицією головних героїв. А історична доля Парагваю є у його дискурсі доведеним до абсурду викривленим дзеркальним відображенням історичної долі Квебеку. І Стресснер-президент, і вигаданий письменником Драгон – обидва є метафоричними рольовими моделями учасників містерії, довкола якої обертається дія твору. Разом із тим обидва образи є достатньо амбівалентними.

Попрощавшись із утікачем-Стресснером (його оголосили злочинцем за таємну підтримку наркотрафіка, за рахунок якого він збагачувався), Драгон, замість утікати з Парагваю, попередньо знищивши за наказом вже колишнього президента документи, проводить ніч спогадів у кріслі кабінету свого маєтку. Він не може приректи на жахливу смерть від рук повстанців психічно хвору Любу, родичку покійної дружини, в епізодичному образі якої прочитується

слов'янська (російська) лінія, що на алегоричному рівні увиразнює паралель з парагвайськими подіями.

У спогадах Драгона окреслюються семантичні ознаки узагальненого абстрагованого образу диктатора, наділеного абсолютною владою, що у своїх хворобливих фантазіях бачить себе Папою Римським й королем водночас, «благодійником нації, будівничим країни, хрещеним батьком народу, єдиним лідером парагвайської раси, захисником *paraguayedad**, світочем демократії, верховним диктатором у традиціях Солано Лопеса» [12; 24]. Традиційний диктаторський девіз Стресснера «хто не зі мною, той проти мене» майже слово в слово повторює сумнозвісне радянське мотто. А самооцінка президента («Парагвай – це Я») аналогічна відомому вислову Короля-Сонце.

Стресснер, який вбачає у собі божественне начало, – «хитрий лис» та розпусник, цинік та безмежно жорстока людина, політик та гравець у політиці й житті. Парагвай для нього – його власність, країна, в якій він мріє бути похованим у «пантеоні смертних героїв» і «воскреснути з мертвих на третій день, подібно до Христа». Так у країні з'являється ще одна віра, персоніфікований політичний тренд на кшталт сталінізму чи нацизму, під назвою стронізм. Сполучені Штати («Грінголандія») не влаштовують його, адже нав'язують південноамериканським країнам власну політику. У цьому несприйнятті вчуваються відчуті письменником антиамериканські (США) настрої квебекців.

Та перш за все, Стресснер для Кокіса – зведений до абсолюту тип диктатора, чиїми ідолами є Гітлер, Муссоліні, Сталін, а соратниками - Сомоса Гарсія, Піночет, Солано Лопес, Дювальє. Він і зовні, з його тонкими вусиками, нагадує Гітлера. Стресснер замислюється над концептом «Історії з великої літери», у якій, за його словами, «Дон Альфредо Стресснер Матіода залишиться у пам'яті народу» і «яка твориться не через ідеї, а конкретні жести» [12; 257]. Протягом десятиліть абсолютної влади Стресснер перетворюється на

* семантичний аналог так званого стронізму.

жорстокого егоцентриста, який із насолодою принижує своїх «підданих». Знущань зазнає навіть його фаворит Драгон. Відвертий епізод згвалтування Драгона за присутності та наказом Стресснера, який після всього змушує Драгона застрелити гвалтівника, прізвиська «брудна рептилія» та «комашка», якими нагороджує Драгона Стресснер, - набувають у романі гротесково-театралізованих рис, серед яких домінує абсолютне свавілля, втілене у зловісному альянсі жертви та її господаря з властивою тому «розкішною цинічною посмішкою».

Стресснер – Бог часто згадує й про свій генеральський чин. Його ідеал – ніцшеанська надлюдина, яка будь-якою ціною здобуває саму лише перемогу задля власної слави. Домінування тішить його у топографічних назвах: вулиця Президент-Стресснер, футбольне поле Альфредо-Стресснер, міст Генерал-Альфредо-Стресснер, навіть кладовище Президент-Альфредо-Стресснер. Свою начебто популярність у народі герой роману, з подачі С.Кокіса, порівнює з популярністю королеви Великої Британії, називаючи себе «Бісмарком Нового Парагваю» та прагнучи стати імператором. Чотири елітні сотні солдатів батальйону президентської охорони є для нього «синами з усіма привілеями». Перед такими «когортами ангелів-охоронців, добре нагодованих та озброєних найсучаснішим військовим обладнанням, хто наважиться сумніватися у святості будівничого країни?» [12; 118].

Здавалося б, цей образ функціонує як класичний зразок метафоризації. Проте, тонкий психолог Драгон помічає у бравадах Стресснера приховану людську якість – відчуття поразки «чужого». Латиноамериканська цивілізація, з точки зору Стресснера, унікальна, «збагачена зв'язками з чужими, іншими». Сторінка за сторінкою професійний психолог С.Кокіс поглиблює власне психоаналітичне дослідження образу Стресснера, поступово знімаючи різні за мотивацією нашарування його особистості. Тоді й самотність героя виявляється спричиненою не стільки і не лише владою (претекст творчості Г.Маркеса тут очевидний), скільки відсутністю власного коріння у країні, яка править йому за його власність: «Самотній і не в змозі злетіти як кондор... Імператор Хірохіто

втілює Японію довічно. Він є там живим богом, представником всіх предків японців. Традиція є його в'язницею, але й фортецею. Я не маю надійного захисту. Лише в'язницю» [12; 157].

Концепт абсолютної влади концентрується для Стресснера у відчутті, що він є господарем світу, в якому водночас є чужинцем. Тому й сутність його безумних прагнень полягає у пошукові власної ідентичності, втіленому у просторікуваннях щодо антиамериканізму. Стресснера супроводжує «демон-«чужий» у стосунках, брудний грінко, винний за помилкові рішення... Я є батько, народ є син, третій – демон» [12; 121]. Так божественна Трійця набуває у романі власного антиподу, що зміщує полюси світопорядку.

Подібно до міфічного царя Мідаса, верховний тиран, що одержав серед людей прізвисько Тиранозаврію, відчувається невиліковно самотнім. Від появи цієї деталі у романі в цілому статичний образ Стресснера набуває динамізму. Він модифікується в очах Драгона і з'являється перед читачем у новій рольовій іпостасі: жорстокість, багатство, безмежна влада не рятують від «підозри, що він не вічний, що не потрапить до Раю у супроводі архангела» [12; 196]. У такий спосіб у авторській інтерпретації образу на гротесковість накладається значна дешифрація сарказму. «Спускаючи» протагоніста на міметичний рівень звичайного смертного, письменник додає йому театральності, змінюючи принципи його функціонування й корегуючи маску. Його мрії щодо країни, озброєної, як Спарта; власної унікальності у створеній його уявою «романтичній» реальності, де панує жорсткий порядок і воєнна організація, подібна до створених Гітлером, Дювальє чи Франко; королівської корони, необхідної для продовження династії, – руйнуються одна за одною. Експресія наративу, що слугує розширенню вимірів конфронтації персонажа зі світом є суттєвою ланкою сучасної постколоніальної літературної парадигми.

Застосований у романі засіб інтермедіальності слугує еволюції стратегій інтерпретації протиставлених образів роману. З категоріальної точки зору у ньому вбачають діа/полілогічну перспективу, що за їхньої семіотичної специфіки «взаємопов'язує дві чи більше художні форми з метою вирізнити

експресивні можливості кожної» [15; 26]. У романі «Маг» категорія множинної медійності (plurimedial) актуалізується на прикладі таких семіотичних систем, як література, малярство, мистецтво перформансу, що поєднані спільним змістовим навантаженням, «референційними месиджами» [16; 290].

Феномен інтермедіальності набув особливого сенсу у Квебекові через специфічний характер його мультикультуралізму. Як відомо, він оприявнюється на рівні передавача (sender) – митця, що застосовує різні модуси медійності, і на рівні глядача або читача, який їх сприймає, асимілюючи до власних традиційних культурних категорій (у даному випадкові читач роману С. Кокіса адаптує представлений йому літературний-текст до інших мистецьких форм). Така модель спрацьовує й на загально цивілізаційному рівні. Так, для К. Леві-Строса концепт цивілізації передбачає співіснування найрізноманітніших культурних контекстів, що при цьому зберігають власну самобутність [2]. Подібна модель інтермедіальності репрезентується у «Магові» у міфологічному контексті імперського гешталту, пов'язаному як із християнською парадигмою, так і з язичницьким міфом першотворення парагвайським богом Ту́па – версією нордичних міфів про Тора та Одина.

Та перш за все інтермедіальність у романі формує виразний ігровий театралізований елемент. Гротескова пародійність, часом бурлескність образу Стресснера вияскравлюється на тлі образу Драгона, надаючи персонажеві рис блазня. Його монолог чим далі перетворюється на суміш реальних оцінок довкілля та фантазмагоричних марень, демаркаційну межу між якими важко встановити. Стресснер – не режисер у цьому інсценізованому проєкті, а виконавець ролі. Справжнім режисером та лялькарем є Драгон, що своїми короткими репліками надає Стресснерові можливість висловитися, стираючи межі між автором та протагоністом.

Образ Драгона не менш знаковий та важливий для розкриття авторського задуму. Начебто «прив'язаний» до образу Стресснера, він діє (приховано) самостійно, є втіленням авторської позиції і характеристик того,

що відбувається у творі. І у цьому площина функціонування образу Драгона Фішера глибша за ту, на яку моделюється трагікомічний образ самозакоханого президента. Та й претекст образу Драгона значно багатогранніший. У зв'язку з ним у читача виникають алузії щодо персонажів Р.Дейвіса (Магнус Айзенгрім), Л. Фойхтвангера (Оскар Лаутензак), Дж. Фаулза (Маг), Т.Фіндлі (Пілігрим), театру Нерона.

Від самого початку драматургія дискурсу підкорена суто театральному дійству, від афектованості реплік у діалозі персонажів до сценічності ситуацій у архітектоніці сюжету – дійству, жанр якого важко визначити однозначно: чи то як політичний фарс, чи то як трагедія, побудована за античною статичною просторовою організацією, чи то як комедія масок. Єдине, що автор роману виголошує напевно, – це тісний зв'язок між політикою та театром, де закони жанру подібні.

Спогади Драгона тісно пов'язані між собою часопросторовими та подієвими площинами, розгортаючись у вимірах теперішнього та минулого часів. «Двовимірна» конструкція наративу передбачає для кожного з них власний композиційний розвиток, включає до гри, за думкою Габріель Ріплль, «порівняння двох форм мистецтва – театру та літератури – формуючи свого роду центральну культурну ідею західного світу» [7; 25].

У романному часі, якому відведено одну ніч спогадів і який співвідноситься з герметизацією простору – героєві сімдесят п'ять років. Життя старого актора підходить до кінця. Він свідомий того, що на нього чекає смерть. І не лише через збіг ряду родинних та зовнішніх обставин, а через те, що його життєва роль зіграна ним до кінця. У наративі, який побудовано на психологічній грі обох персонажів, домінує дихотомія «приязнь-наневисть». Для Стресснера Драгон – така сама іграшка, як і всі, хто довкола. Для Драгона Стресснер – також іграшка, та він грається із нею тонкіше, прихованіше, професійніше, а тому жорстокіше навіть за показовий спектакль гвалтування, влаштований йому Стресснером.

Осягнувши науку окультизму, яким у такому собі полі «політичного інтертексту» захоплений, на кшталт Гітлера, Стресснер, Драгон цинічніше за Стресснера розпочинає фарсову гру-помсту.

«Ієрархія форм мистецтва, – зауважує В.Мітчелл, – є не статичною, а динамічною структурою, що постійно знаходиться у стані розвитку як залежна від технічного, історичного, філософського, соціального та/чи політичного контекстів» [14; 94]. Кожне суспільство визначає власні культурні позиції та преференції і досліджує їхні зв'язки із різними художніми формами. У такий спосіб із часом виникали такі мистецькі форми та парадигми, як кіно, фотографія, мистецтво колажу, збагативши та ускладнивши взаємодію класичних форм – літератури та малярства. Та всі вони, за В.Мітчеллом, є «складними видами мистецтва (текстом та образом); всі медіа є інтермедійними» [14; 94].

Драгон – хорват та (як і Стресснер) німець за походженням. Його справжнє ім'я Драгон Співач (Spivac), яке він у Парагваї змінив на дона Луїса Драгона Фішера Еспівеля. Його предки-хорвати, ревні католики та антикомуністи, загинули від рук «бандитів Тіто та Сталіна». Як ілюзіоніст та клоун у цирку-шапіто, Драгон довгі роки мандрував світом. Природжене акторство та життєвий досвід допомагає йому дістатися оточення парагвайського президента, де він, опанувавши астрологію, пророкує Стресснеру його «величне» майбутнє.

Бінарна опозиція відразливого образу диктатора та «позитивного» хитруна-мага виявляє себе на перших сторінках роману, коли Драгон пригадує свій давній сон-кошмар. У ньому Стресснер у рединготі директора цирку, величезних чоботях та циліндрі, з батогом у руці змушує натовп селян та індіанців гуарані бігати по колу на площі Героїв Батьківщини, як по манежу. При цьому він пояснює Драгону, що у цьому полягає сутність справедливого врівноваженого правління... «найперше відчуття спектаклю, мізансцена, декорація... Великий цирк! Та цирк, якому загрожують чужинці, отже, цирк озброєний» [12; 47]. Мистецтво ілюзіоніста сплавляється у дискурсі твору із

політичними патернами. Зокрема, як парад дівчаток у білому вбранні, що нагадує процесію 12 жовтня у День Раси. Їхні голоси зливаються зі співом пташок, релігійними псалмами на честь Діви Марії, Діви Важкої Артилерії, Марії Скорботної, Марії Рятівниці, Марії Плакальниці, Марії Ох! Марії Перевтіленої, Марії Благовісної, Марії Вигнанців, Марії, Що Зазнає Корабельної Аварії, Марії Жахливої та всіх інших і проходить ця хода під звуки національного гімну у ритмах музики гуарані. Все це супроводжується, як у справжньому театрові, аплодисментами «патріотично налаштованого екзальтованого натовпу». Універсальність цього гротескового образу дозволяє порівняння з нацистськими та радянськими щорічними демонстраціями, висувачи на перший план імперську рису дійства. Властива снам гротесковість у дискурсі твору зміщує межі з реальністю, що розташована поза сновидінням. Демонстранти, що ввижаються Драгону, переміщуються до іншої мізансцени: переносять закривавлені тіла страчених державних злочинців у центр умовної сцени, щоб дограти «спектакль», у якому беруть участь клоуни, ярмаркові атлети, міми, загриміровані під мерців – «образи смерті та помсти». Ріки крові цебенять із небес і публіка ховається під «синьо-біло-червоними» парасольками. На тлі цього демонічного видовища квебекський письменник урівнює два імперські триколори: російський та французький.

Драгон прокидається з почуттям самотності в оточенні ворогів. Лише у цьому поєднуються образи обох персонажів роману: самотніх, чужих культурі країни, у якій вони – «інші».

Психоаналітичний підхід С.Кокіса до своїх персонажів, який проектує відому теорію архетипів на соціокультурні процеси, демонструє наближеність до вчення К.Юнга. «Посилена его-ідентичність, – стверджує американський вчений-психіатр Дж. Холл, – здійснена шляхом асиміляції частин Тіні, все частіше стикається з необхідністю зв'язку з іншими – як іншими людьми, так і з трансособистісною культурою колективного свідомого світу» [6; 24-25]. Подібна взаємна проекція підвищує, з одного боку, індивідуальну значимість, з другого – конфронтація спочатку завершується ворожістю, оскільки реальна

особистість не може жити у злагоді з фантастичними експектаціями, які супроводжують спроектований душевний образ. Та згодом, із завершенням процесу проєкції, встановлюється взаємозв'язок з реальністю іншої людини» [6; 24-25].

Драгон, як свого часу сам С.Кокіс, – пересічний «іммігрант-опортуніст», що прибув до Парагваю (як письменник – до Квебеку), ряджений в образ мага, блазня та «шарлатана-анархіста» водночас. Він – самозванець, насправді не обізнаний ані у жодній галузі окультизму, ані у картах Таро. Його метою від початку було заробити собі на життя і те, чим він починає займатися, є «вульгарним плагіатом власних астрологічних відкриттів, заснованих на фрейдівій герменевтиці» [12; 58]. Драгон задовольняв бажання невігласа Стресснера у його прагненні знати гороскопи мешканців південної півкулі, що відкрило для ілюзіоніста-містифікатора безмежне поле для професійної акторської гри. Власний гороскоп Драгон із сарказмом кваліфікує як «патріотичний, позаяк він вказує на завершення століть імперіалізму у північній небесній сфері» [12; 59]. І коли Стресснер забажав скласти для нього нову небесну мапу, Драгон вигадує цілу систему, засновану на колоді Таро, як вправний режисер-постановник «бурлескно-інсценізованого стронізму», що з часом «трансформує світ на гігантську циркову арену» [12; 71]. Драгон – талановитий актор у жанрі мистецтва ілюзій і йому випав вдалий шанс зіграти свою роль якнайкраще. На цьому рівні наративу, з одного боку, Стресснер для нього – його alter ego, посередник між його тілом «комашки» та становищем надлюдини, якою він себе вважав», з другого – ставлення Драгона до Стресснера визначається «сумішшю вдячності та майже диявольської ненависті» [12; 83].

По суті, Драгон творить власну умовну реальність, сповнену символіки можливих світів. Ця нова паралельна реальність, яку він й пропонує Стресснеру, не стільки заміщує звичну, скільки надає їй нового змісту. На думку Ж. Бодрієра, «будь-яка реальність поглинається гіперреальністю кода та симуляції... Цільові установки зникли, тепер нас породжують моделі» [1; 44].

С.Кокіс створює у романі подібні образи-моделі, симулякри, один із яких (Драгон), ігноруючи звичні онтологічні схеми, уособлює особливу динаміку творчості, адже для творчої імпровізації не існує правил, вона є «наділеним сенсом інформаційним гештальтом, індивідуально створеною композицією образів, знаків та символів, що вирізняються у людській комунікації» [3; 262, 275].

Інтерпретація карт Таро Драгоном є вільним від емпіризму мистецьким ходом. Він кожного разу підбирає той чи той варіант сприйняття їхнього розкладу. Так письменник через символічну систему, якій підкорено образ персонажа, творячи свій театральний роман, універсалізує принципи творчої особистості – антипода символічної закованості образу Стресснера, – апелюючи до емоційного досвіду актора Драгона. Подібна умовність і визначає психологічну домінанту персонажа, його ідентичність.

Діалог двох персонажів – поширений варіант постановки п'єс на сцені. За такою суто театральною парадигмою побудовано й роман «Маг», стиль та драматургія дискурсу якого формуються із окремих реплік, із яких і складається діалог персонажів-акторів. Адже своєю «грою» Стресснер також нагадує артиста під банею шапіто.

Та найяскравіше риси жанру театального роману оприявнилися саме у образі Драгона Фішера. Артист у всьому бачить знаки, блискуче грає свою роль окультиста та астролога. Невизнаний світом вигнанець Драгон – персонаж, в якому письменник фокусує парадигму ізоляції, – присвятив життя містеріям. Він – гравець, ілюзіоніст, маг та алхімік у одній особі, що наслідує Каліостро, «великого масона єгипетського обряду», для якого пафос є простою грою «сорока дев'яти першородних сил». Драгон уявляє себе одним із численних втілень цього свого духовного метра, і від його магічної влади залежить Стресснер, що вірить у перевтілення Каліостро. Адже всі принци чи президенти, на його думку, є «людьми сцени і блискучими акторами». Життя героя роману поділене між уявним та реальним світами («якщо реальність повністю перетвориться на театральну сцену, актор стане її природнім

елементом)). Так само, як «поділений» на два типи світобачення сам персонаж, що блискуче відчув у ньому С.Кокіс.

Мистецтво театру для Драгона створює власні парадигми, що узгоджуються з реальністю на кшталт наукових теорій чи окультних доктрин («для більшої помпезності – літургія жестів, як це роблять кюре під час меси та круп'є за ігровим столом») [12; 137].

Чи не найвиразнішою рисою Драгона є його комедіантство. Іронізований автором образ є радше гістріоном. Адже він професійно грає перед Стресснером актора, вкладаючи у цю «гру» ненависть та зневагу раба до свого володаря. У такий спосіб образ Драгона модифікується, трансформується з друга Стресснера на його ворога, що вміло, сховавшись за багатослівними бравадами свого «спектаклю» та переконуючи президента у доцільності тих чи тих рішень, практично керує цілою країною, в результаті свідомо готуючи ґрунт для державного перевороту. З його подачі у Парагваї організуються публічні свята, фестивалі, що створюють міфічний клімат патріотичного святкування, те, що демонстрували мандрівні гістріони під банею цирку: атмосферу країни чудес та провіщень, міфологію героїв.

Спираючись на праці Фрейда, Юнга та Блаватської, Драгон зрозумів, що кожний аспект реальності – ланка у казуальному ланцюгові – є симулякром вічної держави, заснованої на містицизмові. Його теорія має безліч варіантів інтерпретацій, що урівнює в його очах ілюзіоніста графа Каліостро з картярем із казино. Першим відкриттям Драгона стало «відчинити двері підсвідомому парагвайців», модифікувавши Таро на «мову гуарані». А отже, він створює нову колоду, що стала б ключем до укріплення його авторитету, малюючи на картах образи індіанців у національному вбранні на тлі тропічних пейзажів. Згодом замінює карту Імператора на постать Верховного Диктатора, Імператрицю – на Першу Даму, Дурня – на Руйнівника, Верховну Жрицю – на Коханку, Верховного Жерця – на Міністра, Колісницю – на Президентський Палац, Самітника – на Приватного Радника, карту Сили – на Військові Сили будь-яких ворожих армій, Повішаного – на Народ, Колесо Фортуни – на

Політику, Помірність – на Церкву («свого роду посередника»), Диявола – на Розпусту, Башту («деструктивна плутанина всіх цінностей») – на Революцію, Правосуддя – на Історію, Кохання – на Блазня, Справедливість лишилася Справедливістю, «щоб карати ворогів влади», Смерть – Смертю («знак падіння влади»). До класичного пантеону Драгон додає вигаданих ним Воїна з алебардою – символ путчиста, Наглядача за Грошима – Міністра Фінансів, Комерсанта (банкіра, джерело фортуни президента), Вісника (члена дипломатичного корпусу), Союзника, Варвара Спадкоємця (сина Стресснера) – «гармонічний набір для гри, що пропонує гадальникам всі можливі варіанти фатальності у такій складній, хоча й передбачуваний країні, як Парагвай» 12; 145]. При цьому зухвалий Драгон надає зображенням на картах рис осіб із оточення президента та його улюблених кіноакторів: Президент на карті подібний до Кларка Гейбла, Міністр – до Едгара Інсфрана, Варвар – такий собі Дядько Сем із вусами Сталіна і у вбранні огра. Образ Стресснера у Драгона збігається з авторським його баченням й характером представлення читачеві через езотеричне тлумачення карти Імператора. Він послідовно й вперто здійснює свої наміри, маючи на меті забезпечення порядку й безпеки, виявляє відсталість у поглядах, проте тверезість думок, та не втрачає влади над собою.

Та ще одну карту, яка існує у колоді Таро, але відсутня у тексті роману, додає його автор – Мага, що традиційно змальований із жезлом у руці й символом безкінечності над головою. Це – сам Драгон, тип характеру якого відповідає, за письменницьким задумом, класичному Магові з колоди Таро. Він – творець, майстер, ініціативний постановник завдань, мета якого – самореалізація та пізнання. Проте, Драгону, що «загрався» у складну історичну гру, також властива манія величності, приправлена значною долею шарлатанства. Тому й Маг – так звана «нульова» карта, що грає роль джокера (блязня) – розташована у послідовності старших арканів і є важливим елементом окультних вчень, що застосовують Таро як символічну базу.

Роль блязня має давню історію. При королівських дворах, маючи недолугий вигляд, він завжди був тісно пов'язаний із тими, кому належала

влада, і насамкінець брав над ними гору, завдячуючи своїй завуальованій мудрості. Витоки мистецтва блазня простежуються ще у давніх міфологічних системах різних культур. Середньовічний гістріон подібний до трикстера (скандинавський Локі, античний Гермес, Мефістофель у Гете). Він – порушник загальноприйнятих у той чи той час і у тій чи тій культурі правил, іронік, спритник та пройдисвіт. У цій іпостасі органічно поєднано руйнівне та творче начала. Своєю грою він начебто «поновлює» світ, надає йому свіжих ідей та непередбачуваності. Адже й сам є непередбачуваним у своїх вчинках та висловлюваннях. У якості трикстера гістріон є частиною тієї сили, що прагне зла та творить благо. Він грає на межі фолу, часто ризикуючи власним життям. Зовні не виходячи поза межі загальноприйнятих норм, він вважається парією, не прийнятим світом. Та йому належить суттєва якість, що полягає у прихованій метафізичній ролі символу королівського близнюка, його alter ego.

Марот – патериця, що її тримає Блазень на карті таро – є не менш релевантним символом. Жезл увінчує різьблена голова гістріона, що всміхається, постійного супутника Блазня, втілення його власних вдачі та характеру, співбесідника та партнера у багатозначній філософській грі зі своїм «анти alter ego». В образі Драгона за театралізованою умовністю, грою простежується гірка реальність, що у сукупності й формують реальність міфологізовану.

Ще у романі «Блазні» цирк Альберті, де виступав фокусником-ілюзіоністом Драгон, становив собою в авторській уяві мікрокосм людства. До трупи входили біженці після Другої світової війни, мальовничі та психологічно тонкі особистості, що одержували щире задоволення від своєї майстерності. Кожна їхня вистава не повторювала попередні. У цьому шапіто - палаці ілюзій вони, розважаючи публіку, прагнули навчити її тому, що під метафоричними масками приховано справжнє обличчя, реальна особистість. Метафорична маска Драгона у «Магові» трансформується на реальну і має як для героя твору, так і для наративу в цілому значно глибший зміст, модифікуючи його ідентичнісну модель. Межі між грою та реальністю елімінуються. Пастиш та

реальне життя співіснують в одному вимірі, взаємозамінюють одне одного у ситуації, де саме людське життя так мало вартує.

Драгон знову, роки по тому після подій, зображених у «Блазнях», одержує насолоду від своєї магічної гри. І часто сама ілюзія втрачає свій шарм у порівнянні з вишуканістю та досконалістю Драгонових жестів. Інтермедіальність вербального та візуального у романі міститься у вислові Драгона: «Робити, переробляти, безупинно повторювати одні й ті самі дії – це як письменник, який переказує одну й ту саму історію у різних варіантах лише задля простого задоволення від власного мистецтва. Або від неможливості зупинитися посеред шляху, від страху, яка ж з оповідей є правдивою» [12; 276]. Актор завжди знає, де мистецтво, а де життя. І коли за збігом обставин Драгон Співач перетворюється на Драгона Фішера Еспівеля, потрапляє у «табір політиків», колишня модель «гри в актора» для нього унеможлиблюється і він її модифікує, констатує: «яка ілюзія для ілюзійоніста!». У такий спосіб в образі Драгона спрацьовує алгоритм його поступових перевтілень: гістріона (послідовника середньовічного мандрівного комедіанта) – блазня (що набув традиційних рис персонажа давніх балаганних вистав у їхній сучасній режисурі при «дворі» Стресснера) – мага-ілюзійоніста та астролога.

Маг Драгон, як і «п'ятий поза сценою» у середньовічному німецькому театрі, наділений роллю того, хто, не виявляючи свої приховані погляди, тобто, не з'являючись на сцені відверто, подібно до лялькаря тримає у руках всі нитки інтриги в цілому, керує діями тих, хто на сцені. Відколи Радник (Маг) Драгон вступає до гри, карти Таро виходять поза межі індивідуального передбачення, поширюються на «широке поле політичного аналізу» [12; 143], пропонуючи альтернативно-історичний варіант його прочитання.

Подібна архетипічна езотерична система дозволила С.Кокісу вдатися до техніки вільних психоаналітичних асоціацій, амбівалентності у потрактуваннях, парадоксу у змальованій ним «герменевничній авантурі». Тому й події епохи окреслені для Драгона у «веселі кольори анімаційних фільмів Волта Діснея». Гра в карти з президентом («диригентом цього демократичного оркестру»)

перетворюється для нього у захоплюючий спектакль, в якому він є режисером-постановником та актором водночас. У романі вияскравлюються риси пастишу, що їх провокують непередбачувані повороти інтриги, продиктовані фантазмагоричними «пророцтвами» Драгона, тонкого психолога, який майстерно розігрує не лише Стресснера, а й карту власного життя. Для письменника, творця цього пастишу, без якого неможливим було б театралізоване дійство роману, обидва його персонажі – подібні до вигаданих Драгоном карт, яким він надає конкретних функціональних рис і якими оперує (грає) на епістемологічному рівні дискурсу. «Знак нашої нації, – каже німець-хорват Драгон про парагвайців, – є Фенікс та його світило, що сходить у момент народження. Індіанець... Народ довкола вас реставрує суверенітет. Фенікс, живий символ вогню, завоює світ» [12; 157]. У такий спосіб «чужого» у Парагваї Драгона квебекський письменник трансформує на «гарного парагвайця», сублімуючи риси «іншого», з одного боку, до універсальї світової «зодіакальної» системи чужинців, що потрапили до «барокового карнавалу переворотів та жорстокості», з другого – до *dualité* образу героя, закодованій у його ризикованій грі.

Інтермедіальність у романі оприявнюється не лише на шаблі література-театр. С. Кокіс – знаний у Квебекові художник. Його картини, створені методом ксилографії та написані олією, виставляються галеристами на престижних виставках. Декілька його робіт прикрашають обкладинку та суперобкладинку цитованого тут видання роману «Маг»: «Свято чистого розуму» (1985) - масло, «Тиран у ролі клоуна» (1995) та «Людина у вогні» (1992) – ксилографія. Вже самі назви робіт налаштовують на символіку літературного тексту, його історико-алегоричний вербальний контекст, трагічну гротесковість закладеної до дискурсу ідеї. Малярські твори С. Кокіса, створені у манері «Фресок» Ф.Гойя: епізодичність інформації та фрагментизація, сарказм та непозбутній жах, сумний сміх та істеричний відчай – передсмертний демонічний танок людської цивілізації. Волелюбне мистецтво іспанського живописця та гравера вирізнялося у його часи сміливим

новаторством, спрямованим проти влади інквізиції, пристрасною емоційністю, умовністю, гостротою характеристик, гротесковою грою. У С. Кокіса подібне візуальне обрамування книги якнайточніше екстраполюється на художньо-стильову вербальну манеру творення тексту. Воно зливається з фрагментизованою, істерично-демагогічною мовою персонажа–блязня (Стресснер), гротесково-рольове навантаження якому надає письменник, а також із образом актора-циркача, що свідомо обирає собі не менш епатажно-гротескную роль, яка, проте, дарма покликана врятувати йому життя (Драгон).

Ім'я Франсіско Гойя згадується й у тексті роману. Наприкінці твору Драгон, який ще сподівається на втечу, планує взяти із собою оригінали двох фресок великого іспанця, цінність яких полягає для нього не стільки у матеріальному визначенні, скільки у глибинному духовному зв'язкові. «Чи чули ви про sambenitos, – запитує Стресснера Драгон про спеціальне вбрання для засуджених. – Такі образи є на деяких гравюрах Гойя... Це тип вбрання, вигаданий іспанською інквізицією, річ надзвичайно кумедна, та яка прекрасно прижилася тут, у Південній Америці. У Іспанії воно слугувало виключно для того, щоб підтримувати католицьку віру проти єретиків. Тоді як тут засудженими завжди були політики, опозиціонери іспанської Корони, що вітали незалежність» [12; 90]. Цей фрагмент тексту підсилено авторським відсиланням до міфологічного релігійного паттерну християнізованих індіанців гуарані: влада диявола суперечить королівській владі; страх перед відьмами і любов до віце-короля, що висловлює традиційні вірування населення континенту – мультикультурній суміші іберійців, індіанців та африканців.

Драгон, що прожив серед цих людей чимало років, розуміє, що «диктатура є суттєвою частиною парагвайської душі» і що «кожний народ повинен обрати власний стиль демократії», а не копіювати американську модель, що підкреслює квебекські мотиви у романі. Перш за все, до них належить спосіб організації дискурсу, що співвідноситься із традиційним саме для квебекської літератури принципом герметизації простору, побудованим на бінарній опозиції «центр-периферія». До останньої миті життя Драгон,

зачинений у своєму кабінеті, де віддається спогадам, тобто уявно виходить поза межі замкненого локусу, виявляє риси відцентрового руху у часопросторі. Та й діалоги у цих спогадах відбуваються за зачиненими дверима приватного помешкання президента, проходячи *sub rosa*, утаємничено та закодовано, щоб їх не зрозуміли ті, хто підслуховує.

Парагвай асоціюється у романі з Квебеком як «молода країна, до якої приїзять люди з авантюрною вдачею». Як Квебек знаходився під владою французької (а разом з англоканадською частиною Канади – британською) Коронаю, так і Парагвай – під владою Корони іспанської. Вояжери змінюють імена, перетинають Атлантику, висаджуються у Парагваї «повністю оновленими та готовими збагатити мале співтовариство щасливців високоякісною європейською традицією». Серед них «хорвати та німці, болгарські принци, албанські, польські, румунські чи російські графи та князі, що надали перевагу екзилу перед комунізмом» [12; 54].

С. Кокіс вживає стосовно прибульців «квебекське» за сутністю визначення: люди з «подвійним життям». Екстраполуючи культурно-політичні риси Квебеку на країни Південної Америки, письменник характеризує їхніх мешканців вустами Стресснера, як «расу гігантів, людей з екстремальними можливостями..., мужністю та візіонерством». Водночас його персонаж з подачі автора обстоює колоніальний статус країни, в якій «справжній лідер прибрав владу до рук, подібно до Франції у 1814 році», що має «давні традиції, народжені у колоніальні часи». Та й всі недоліки у державі він «списує» на колоніальну свідомість народу. Так само, як і класичне коло зодіаку вважає відповідним до колоніальної епохи, а отже, вимагає від Драгона створити нове, *постколоніальне*.

Антиамериканські (США) мотиви твору, суголосні квебекським, автор висловлює вустами Драгона: «Янкі самі не обирають президента, англійці не обирають ані свою королеву, ані свого прем'єр-міністра. Наш народ повинен це вирішити сам» [12; 96]. На подібному рівні вирішується й лінгвістичний концепт мови гуарані, що розмовляють «мовою, вищою за латину та інші

європейські мови як за формою, так і за змістом» [12; 141]. Ці висловлювання відверто перегукуються з визнаною у Квебекові характеристикою жуалі та політичного статусу її носіїв.

Драгон-режисер вирізняє найрізноманітніші версії історії, часто, на його думку, суперечливі, абсурдні, сповнені чуток та брехні й повинен трансформувати історичну реальність. Так, як символічна маска-Стресснер є симулякром, що «посів в естетиці постмодернізму місце, яке раніше належало образіві, що автоматично визначило його розрив із репрезентативністю та референційністю» [3; 484]. Він трансформує країну згідно з оперним сценарієм («згадайте Вагнера... сага народу під керівництвом напівбога»). Демократія, за Драгоном, є не більше, аніж сценарієм, адаптованим для північних країн. У Парагваї вона є «ліричною й трагічною водночас, як у водевілі». Він навчає Стресснера, що необхідно виробити «контр-сценарій, контр-ідеологію, що справлять такий самий фурор, як і контр-реформа».

Отже, у романі співіснують два тісно взаємопов'язані світи: реальний (співвіднесений з політичними умовами у Парагваї часів правління Альфредо Стресснера, які й зумовлюють структуру інтриги твору) та фікційний (світ театральної містифікації, умовності, гри, втіленої в образі Драгона). У своєму театральному романі С.Кокіс виводить на сцену саму історію як політичну гру, що актуалізується за законами гри сценічної, поєднаної з магією Таро. Результатом застосування такого типу інтермедіальності є те, що перед читачем за бравадою ілюзіоніста-картюра прочитується глибоко драматична доля «чужого» («наше призначення полягає у тому, щоб розважати туристів-грінго, на кшталт наших екзотичних птахів»), співвіднесена автором із власним становищем «чужого» у Квебекові.

Наприкінці роману обидва (реальний та уявний) світи відокремлюються одне від одного. Останні абзаци твору є документальним свідченням реального завершення подій. Письменник подає факти зі статті, опублікованої 1994 року американським журналом «Covert Action», автор якої посилається на архівні дані про так звану операцію «Кондор», згідно з якою Парагвай за правління

Стресснера визнано «центром міжнародних репресій у Південній Америці, коли було зафіксовано 50000 убивств, 30000 зниклих безвісті і 400000 осіб заарештовано, серед них 3000 дітей» [12; 284].

Гра, ілюзія наприкінці твору поступається місцем жорстокій реальності. Драгон мертвий, як і весь його уявний світ. 86-річний Стресснер благополучно доживає віку у Бразилії, що надала йому політичний притулок, і навіть не підлягає екстрадиції. А отже, хоча моделі політичної/історичної гри, скеровані Драгоном, більше не «працюють», патерни мистецтва політичної містифікації продовжують існувати поза межами циркового манежу чи симулякрами арканів Таро.

Отже, модальність *écriture migrant*, як про це свідчать зразки сучасної франкомовної прози, пройшовши тернистий шлях історичних та психологічних трансформацій, оприявнює себе у численних текстах, що демонструють подібне сприйняття американського континенту у найрізноманітніших та найсучасніших художніх проекціях, розширюють світоглядні та поетикальні моделі, суголосні атмосфері останніх десятиліть у житті Квебека.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Бодрийар Ж.* Символический обмен и смерть. – Москва: Добросвет, 2000.
2. *Леви-Стросс Клод.* Путь масок. – Москва: Республика, 2000.
3. *Речицкий В.* Символическая реальность и право. – Львов: ВНТЛ – Классика, 2007.
4. *Саїд Е.* Орієнталізм. – Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001.
5. *Торкут Н.* Англійський ренесанс в контексті діалогу культур: цінності – смисли – ідентичність. – Шекспірівський дискурс, випуск 3. – Запоріжжя: Класичний приватний університет, 2013.
6. *Холл Дж.* Юнгианское толкование сновидений. – СПб.: «Азбука-классика», 2008.

7. *Comparatisme et intermedialité*. Reflexions sur la reactivité culturelle de la pratique intermediale (Ed. C. Paul, E. Werth). – Würzburg : Verlag Königshausen & Neumann GmbH, 2015.
8. *Dupuis G.* Transculturalism and Écriture Migrantes. – History of Literature in Canada. English-Canadian and French-Canadian (Ed. R. Nischik). – N.Y.: Random House, 2008.
9. *Gauvin L.* L'écrivain et la langues. – « Europe », 1990, Mars, N 731.
10. *Is Canada Postcolonial?* Unsettling Canadian Literature (Ed. L. Moss). – Waterloo: Wilfrid Laurier UP, 2003.
11. *Kertzer J.* Wopping the Nation. Imagining a National Literature in English Canada. – Toronto UP, 1998.
12. *Kokis S.* Le magicien. – Montreal: XYZ, 2002.
13. *Kristeva J.* Word, Dialogue and the Novel. – Desire in Language: a Semiotic Approach to Literature and Art. – N.Y.: Columbia UP, 1980.
14. *Mitchell W.* Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation. – Chicago UP, 1994.
15. *Paul S.* Introduction. Why do We Need Comparative Literature to Understand and Analyse the Intermedian Phenomenon. – Comparatisme et intermédialité. Réflexions sur la relativité culturelle de la pratique intermédiaire. – Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH, 2015.
16. *Ryan M.-L.* Media and Narrative. – The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory (Ed. H. David, J. Manfred, M.-L. Ryan). – London: Routledge, 2005.
17. *Sojka E.* Civilization in the Post-Colonial Texts of Lola Lemire Tostevin and Gail Scotts' Questions of Language and Identity. – Cultural Identities in Canadian Literature – Identité culturelles dans la littératures canadiennes (Ed. Maugiere, B.).- N.Y.: Peter Lang Publishing, 1998.
18. *Zurawska A.* L'image postcolonial de l'Amérique du Sud dans "Saltimbanque", "Kaleidoscope brisé" et « Le magicien » de Sergio Kokis. – Postcolonialism at le fait littéraire. – Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego. – Katowice, 2011.

РЕАЛІТІ-РОМАН У СВІТЛІ ІНТЕРМЕДІАЛЬНИХ СТУДІЙ

У статті досліджується художня природа реаліті-роману, що розглядається крізь оптику інтердисциплінарності. Цей аналітичний контекст визначили, зокрема, історія реального телебачення і реаліті-шоу. Окреслено і проаналізовано генеалогічний зв'язок реаліті-роману з антиутопією. Сукупність інтердисциплінарних методів дозволила з'ясувати ключові складники поетикального коду реаліті-роману.

Ключові слова: реаліті-роман, реаліті-шоу, «Прихована камера», реаліті-роман виживання.

The article deals with the issue of literary phenomena known as the reality novel, whose artistic character is examined through optics of interdisciplinary research with a special emphasis on the history of reality television and reality show. Also, the problem of the genre connection between the reality novel and dystopia is analyzed. The combination of interdisciplinary methods made it possible to identify key elements of the poetic code of the reality novel.

Key words: reality novel, reality show, Candid camera show, survival reality novel.

Мета цієї розвідки – розглянути літературне явище за допомогою різноманітних інтердисциплінарних оптик, що пов'язані з реальним телебаченням і реаліті-шоу як підґрунтям для трансформацій літературної форми.

Реаліті-роман, як похідне явище від реаліті-шоу та реального телебачення, починає формуватися, коли зникає довіра до реальності, котра легко піддається маніпуляції внаслідок широкого розповсюдження цифрових технологій. Арільд Фетвейт (Arild Fetveit) вказує на парадоксальний процес: одночасно «посилюється і послаблюється віра у фотографічний дискурс» [5, р. 787]. Умовно кажучи, чим більша ймовірність того, що зображення – фейк, тим більше посилюється прагнення знайти «реальні» зображення. За Фетвейтом, відбувається глибинна «втрата впевненості відчуття контакту з реальністю через аудіо-візуальну репрезентацію» [5, р. 797]; хмара фільтрів, крізь які проходить інформація про подію, витворює коридори викривлених дзеркал, що

віддаляють споживача від першопричини. Фетвейт вказує, що зв'язок між «profilmic» (тим, що було безпосередньо перед камерою у процесі зйомок) і кінцевим зображенням, яке бачать глядачі, частково зникає. Дослідник зазначає, що «на глибшому психологічному рівні розквіт реального телебачення можна вважати істеричною спробою відродити те, що, схоже, було втрачено після “диджиталізації” (поширення цифрових технологій)» [5, р. 798]. Реальне телебачення заповнює пустку, що утворилася. Воно продає глядачеві ніби максимально адекватну картину дійсності. Однак разом із тим «реальне телебачення дає споживачеві сеттінг і контекст, співзвучний із його мріями та уявленнями».

Точка відліку історії реального телебачення – шоу «Прихована камера» Аллена Фанта (Allen Funt). Відпочатково Фант зайняв позицію каталізатора розвитку подій, того, хто витворює ситуацію для пересічних людей, які потрапляють у парадоксальні ситуації. Саме цей перехід від спроби схопити повсякдення до створення незвичних життєвих обставин, що в них потрапляють звичайні люди, не-актори, став поворотним моментом в еволюції й реалізації Фантової концепції.

Уже на цьому етапі виникло протиріччя, що пізніше стало ядром проблеми «реальності реального телебачення». Фант називав свій «Прихований мікрофон» «прихованими у звуці портретами», а себе – Волтом Вітменом сьогодення, що співає хвалу демократії. Про своїх героїв він казав: «Це пересічні люди, про яких ви ніколи не прочитаєте в заголовках газет, не побачите у фільмах або на сцені; автори копіюють їх; історія рахує їх, сортує і зрештою скидає всіх в одне. У них немає іншого імені, окрім “американці”, і їхнього голосу не згадають, окрім як у хорі. Тут вони проявляються як особистості... справжні, без репетицій і абсолютно заскочені зненацька» [10, р. 19]. Однак цей портрет звичайного американця не був документальним, і реакція людей, які потрапляли в «Приховану камеру», – це реакція на незвичайні обставини, переломлення повсякденного.

Критики звинувачували «Приховану камеру» в тому, що завдяки цій програмі почали широко використовувати приховані мікрофони та камери, однак Фант у цьому був не винен, оскільки записуючі прилади «вже були в очах і у вухах стурбованих та пильних громадян, яких урядова пропаганда мотивувала повідомляти про будь-які ознаки “не-американської” діяльності» [8, р. 20]. Сам Фант згадував: «У ті дні, наприкінці 1940-х, людей просто зачарувала ідея про те, що може існувати записуюче обладнання таке мале, що його можна заховати. Згадайте, це був початок “холодної війни”, і страх, що росіяни шпигують за Штатами, весь час нависав над нами» [8, р. 19]. Фант перетворив пристрій, який у масовій свідомості асоціювався зі страхом і небезпекою, на засіб продукування комічного. На думку дослідників, «Прихована камера» перетворила «спостереження на розвагу, зовсім не жахливу та цілком прийнятну ідеологічно. Учасники шоу, підписавши контракт, погоджуються, що за ними будуть спостерігати, і через сміх послаблюється занепокоєння глядачів, що за ними можуть стежити» [8, р. 20].

Іще один чинник, що формував історичний ландшафт, – наслідки Другої світової війни та спроби зрозуміти «банальність зла», можливості підкорити звичайну людину владі. Саме це питання Фант зробив ключовим у своїх шоу: як громадянин підкоряється владі чи то абстрактної держави, чи то її втілення в конкретному представнику. «Конформізм і слабкість перед владою» – в інтерв'ю Фант вказував, що його цікавили саме ці ідеї, хай би як телеканали прагнули отримати більше смішних епізодів. Фант ставив під сумнів саму нормальність норми, випробовував межі, до яких громадяни готові підкорятися владі.

Починаючи з шоу Аллена Фанта, для реального телебачення надважливим стає моделювання реальності, підміна повсякдення, що, однак, подається глядачеві як репрезентація «справжності».

«Реальне телебачення» – термін, що позначає широкий спектр передач про звичайних людей. Дослідники вказують, що його місце десь «поміж інформацією та розвагами, документалістикою та драмою», і тепер є передачі

реального телебачення «про все і всіх, від здоров'я до зачісок – і про людей, і про тварин» [7, р. 49].

Найвичерпніше визначення реального телебачення подає Міша Кавка (Misha Kavka). На простішому рівні йдеться про шоу без сценарію із залученням непрофесійних акторів у заздалегідь сформованому середовищі. Дослідниця вказує, що реальне телебачення існує не тільки в телеефірі, а й в усьому «дискурсивному полі довкола» [8, р.2], зокрема в офіційних журналах та на сайтах, на неофіційних Інтернет-сторінках, у таблоїдах, а також у публічних обговореннях. Реальне телебачення не має стабільних форм і постійно розвивається.

Міша Кавка виокремила три етапи – три «покоління» існування й розвитку реального телебачення.

Перше – покоління портативної відеокамери, до якого належать «Прихована камера», «Американська родина» та шоу «Копи» (Cops: стартувавши 1989 року, програма йде в американському ефірі досі, оператори супроводжують поліцейських, знімаючи їхню повсякденну роботу). Часові рамки умовно можна визначити з кінця 1940-х по кінець 1990-х років.

Друге – покоління змагань, де, безумовно, етапними стали «Великий брат» і «Останній герой», кінець 1990-х – середина 2000-х років.

Третє покоління фокусується на процесі створення знаменитості, на механізмах формування поп-зірки, медіа-ідола – «Американський ідол» (American Idol), «Х-Фактор» (The X-Factor), «Голос» (Voice, розроблений, до слова, компанією Endemol) та інші варіанти шоу-у-пошуку-талантів. Тенденція превалює від середини 2000-х донині.

Усе це розмаїття форматів реального телебачення об'єднане тим, що вони забезпечують глядачам неопосередкований (unmediated), вуайєристський і часто грайливий погляд на те, що можна назвати «розважальною реальністю» (entertaining real). Цю одержимість «автентичними» персоналіями, ситуаціями, проблемами і наративами вважають ключовою відмінністю реального телебачення від фікційного.

Реаліті-шоу і реальне телебачення виходять далеко за рамки телепростору. Це радше сукупність дискусій, скандалів та, що найважливіше, понять і категорій, які визначають і діагностують сучасність: аматорство, пересічність, перформативність, чесність, достовірність, суспільство спостереження, приватність, вуайєризм.

У рамках цієї розвідки зупинимося детальніше лише на окремих поняттях. Особливий інтерес для дослідників має категорія достовірності. Адже шоу типу «Великого брата» не приховують своєї «зробленості». З опитувань, проведених у середині 2000-х, видно, що глядачі цілком свідомі неправдивості зображуваного. В одному випадку 57% сказали, що шоу показують правду, але здебільшого розмиту [11, р. 8]. В іншому дослідженні були отримані дані, що лише 20% глядачів вірили в правдивість ситуацій у «Великому браті» та в шоу такого типу [7, р. 62].

Реальне телебачення більше переймається досвідом учасників, аніж конкретними подіями, які вони проживають. «Документалістика зображує події, реальне телебачення – акторів-учасників», і в реаліті-шоу запам'ятовуються люди, а не конкретні події [див. 13]. Очевидно, що достовірність, «справжність» відходить на другий план, поступаючись демонстрації набуття досвіду. Важливо врахувати і технічні моменти. Реаліті-шоу доходять до глядача після суттєвої обробки монтажера, який заново витворює реальність із записаного матеріалу. Зйомка ведеться 24 години на добу, глядач отримує вечірній випуск тривалістю 45-60 хвилин.

Джеймс Понєвозік наводить приклади способів маніпулювати зображенням, які широко використовують у різноманітних реаліті-шоу.

а) Франкен-кусні (Franken biting) – техніка поєднання різних аудіодоріжок в одну. Нарізка і суміш реплік з різних інтерв'ю і не пов'язаних між собою епізодів дозволяє витворити ту за змістом репліку, яка потрібна творцям шоу.

б) Фейковий сеттінг – створені спеціально для зйомок декорації подають як автентичні локації.

в) Вибірковий монтаж – під час монтажу на обличчі учасника шоу може бути відображена будь-яка емоція, що залежить від того контексту, в який вмістять зображення.

г) Скероване інтерв'ю – сповідальні інтерв'ю на камеру можна спрямувати в необхідне русло. Приміром, додаткова драма і напруга можуть з'являтися в попередньо відзнятих епізодах уже постфактум, коли учасники шоу відповідають на «правильно» поставлені питання інтерв'юера.

д) Переозвучування – накладання звуку на зображення, взяте з іншої ситуації. Звісно, таке поєднання надає цілком нового смислу зображуваним подіям [13, pp. 40-42].

Зрештою стає зрозуміло, що реальне телебачення і реаліті-шоу не відтворюють умовний конструкт реальності, але витворюють особливий, монтажно відредагований варіант, зшитий із різних шматків.

Телебачення має різні форми впливу на літературу та вияву в ній: 1. На тематичному рівні (зображення зйомок передачі, посилання на важливі телепрограми або фільми, що розвивають цю тему). 2. На формальному рівні (імітування телевізійних прийомів у просторі художнього твору, типу монтажу, візуального підкреслення окремих фраз). 3. У відтворенні епохи через зображення психології персонажів (світосприйняття, фрагментованість свідомості).

Медіа впливають на літературу, і жанр роману неухильно трансформується. Алестер Фавлер (Alastair Fowler) виокремив кілька критеріїв оновлення жанру: розширення арсеналу тем; зміна масштабів, зсув оптики; коригування усталених функцій жанру; протистояння іншим жанрам. Найважливіший етап жанрових трансформуваль, на думку Фавлера, – «родова суміш» [6].

Реаліті-роман трансформує набутки попередніх епох у кількох площинах, уповні відповідаючи критеріям Фавлера. Перш за все, реаліті-роман відкриває цілком новий тематичний зріз, моделюючи телевізійну реальність у художньому просторі. По-друге, відбувається коригування масштабів

художнього світу. Чітко визначений, сконструйований топос «дому», в якому перебувають учасники шоу, а також особливий часовий вимір реаліті-роману виживання дають письменнику можливість створити ситуацію соціального експерименту, в рамках якого взаємодіють герої. Введення в художній простір телекамери змінює авторську оптику. Оповідь стає максимально деталізованою, показуючи все ніби крупним планом. По-третє, реаліті-роман, хоча переважно й сам належить до розважальної літератури, утримує критичний заряд стосовно реального телебачення й реаліті-шоу. І зрештою, реаліті-роман досягає найвищого ступеню трансформації, за Фавлером, стану «родової суміші», підживлюючись позалітературними та властиво літературними факторами і традиціями.

Реаліті-роман – це літературний феномен, що виник на початку 2000-х як реакція на глобальне поширення реального телебачення та реаліті-шоу. Реаліті-роман має на меті дослідити екзистенційний і психологічний злам у свідомості сучасної людини, яка опинилася в медійно-телевізійному просторі під цілодобовим спостереженням телевізійних камер. Також реаліті-роман переважно стає інструментом критики суспільної та культурної ситуації. Важко переоцінити вплив реаліті-шоу на поетику реаліті-роману, оскільки їхній зв'язок генетичний. Від стилістики реаліті-шоу реаліті-роман переймає і вводить у простір літературного твору тему, сюжет, типажі, мову і мовлення, специфічні поетикальні засоби.

Реаліті-шоу доволі складно назвати міметичним за природою, оскільки воно експериментує з реальністю, яку саме ж вигадує та витворює в процесі розгортання оповіді. Натомість реаліті-роман видається повнокровним міметичним явищем, що зображує химерну реальність реаліті-шоу.

Реаліті-роман – логічний етап еволюції жанру, який на новому витку історії вбирає феномени дійсності, описує та переосмислює їх. Варто говорити про два типи реаліті-роману, які років п'ятнадцять тому виникли в різних національних літературах (Бельгія, Британія, Росія, Франція): це реаліті-роман виживання й автобіографічний реаліті-роман.

Якщо реаліті-роман виживання моделює ситуацію зйомок певного реаліті-шоу, то в автобіографічному реаліті-романі письменник перетворює власне життя на прямий репортаж, а простір твору – на власний телеканал, що транслює приватне реаліті-шоу.

На сюжетному рівні письменники розповідають історію зйомок певного реаліті-шоу, змінюючи деякі акценти: чи то йдеться про приховану технологію зйомок («Anti/Фабрика» Міли Мічевої), чи додано гумористичну складову («Смерть за склом» Бена Елтона), або створено трилер («Реаліті-шок» Грегуара Ерв'є).

Реаліті-романи мають доволі складне походження. Зв'язок із реальним телебаченням прямий в обох жанрових різновидах (реаліті-роман виживання й автобіографічний реаліті-роман), однак кожен із них має власну літературну лінію розвитку. Реаліті-роман виживання постає продовжувачем традиції антиутопії, у художньому просторі якої конструється суспільство, що існує в умовах тотального контролю. Реаліті-роман виживання моделює ситуацію сьогодення й використовує телекамеру як головний інструмент контролю над психологічним експериментом, що реалізується в просторі, сконструйованому телебаченням.

Наприкінці 1940-х – на початку 1950-х років з'являються друком романи «1984» Джорджа Орвелла (George Orwell, 1984, 1948), «451 градус за Фаренгейтом» Рея Бредбері (Ray Bradbury, Fahrenheit 451, 1953), «Сьома жертва» та «Премія за ризик» Роберта Шеклі (Robert Sheckley, Seventh Victim, 1953; The Prize of Peril, 1958). Власне, одночасно із запуском «Прихованої камери» Аллена Фанта.

В антиутопіях і, ширше, фантастиці варто шукати літературні прототипи сучасних реаліті-шоу і розглядати їх як чинник формування реаліті-роману виживання. Основоположні принципи реаліті-шоу вповні відтворюють атмосферу антиутопії. Суть антиутопії полягає в зображенні «не торжества, але неспроможності ідеального суспільства майбутнього, що будується за “розумним” планом» [1, с. 319]. Антиутопія моделює ситуацію

безперспективності цивілізаційного поступу, кризовий стан суспільства й особистості. Учасники реаліті-шоу живуть у просторі, тотально контрольованому телекамерами. У просторі антиутопії «тоталітарна ідея має охопити – в буквальному сенсі цього слова – все, що становить космос людського буття. І лише за цієї умови буде досягнуто мети, яку вона визнає кінцевою» [4, с. 18].

Життя героїв антиутопій перебуває під повним контролем, що відображається на їхньому побуті. Письменники телевізійної ери гостро відчували момент, коли з'явився найважливіший інструмент для маніпулювання суспільством, і зреагували на нього у творах. Реаліті-роман перейняв від антиутопії особливу функцію художнього слова. У випадку антиутопії – це функція попередження про втрату духовності й трансформацію людини в суспільстві технологій. У випадку реаліті-роману – це попередження про втрату духовності у світі медіа, коли відбувається не просто подвоєння реальностей, а розмивається поняття реальності як такої.

Реаліті-роман виживання моделює телевізійний соціально-психологічний експеримент, у якому задіяні стереотипні фігури, що репрезентують зріз сучасного суспільства.

Часто в обставинах, сконструйованих у просторі реаліті-роману виживання, учасники мусять боротися не тільки за перемогу, а й за власне життя (якщо автор використовує детективний сюжет або стилістику трилеру). Романна ситуація нагадує соціальний експеримент, що утримує також ідею психологічного виживання у протистоянні з іншими учасниками, яких спеціально добирали за критерієм психологічної несумісності, через що неминуче мають виникати конфлікти й боротьба. Реаліті-роман виживання продовжує експерименти антиутопій XX століття, виокремивши концепт тотального контролю за допомогою теленагляду, а також супутні топоси дому та прозорості, які стають визначальними під час моделювання в тексті ситуації зйомок будь-якого реаліті-шоу.

Реаліті-романами виживання, відповідно до означених критеріїв, можна назвати «Смерть за склом» Бена Елтона (Dead Famous, 2001, Велика Британія), «За склом» Мета Ваймена (Columbia Road, 2002, Велика Британія), «Сірчана кислота» Амелі Нотомб (Acide sulfurique, 2005, Бельгія-Франція), «Anti/Фабрика. Flirt-Time. Анатомія одного реаліті-шоу, або Історія про живих людей» Мілі Мічевої (Росія, 2006), «Реаліті-шок» Грегуара Ерв'є (Scream Test, Франція, 2006), «Око Каїна» Патріка Бовена (Patrick Bauwen, L'Oeil de Caine, Франція, 2006). Твори «Останній герой у скруті» Сергія Сакіна (Росія, 2002) та «Як вижити в Пащі Бика. Таємниці телешоу "Останній герой"» Івана Любименка (Росія, 2002) варто розглядати як приклади реаліті-романів, що формують проміжкові ланки між реаліті-романом виживання та автобіографічним романом, тому що обом властиві ознаки двох жанрових підвидів.

Художній простір реаліті-роману виживання, сюжет якого зазвичай описує зйомки реаліті-шоу, вибудовується за звичними схемами телевізійних аналогів.

Наприклад, формат dating show, метою якого є пошуки і вибір партнера для «романтичних стосунків», визначив зміст і тематику роману Мічевої «Anti/Фабрика. Flirt-Time». Про перипетії виживання в екстремальних і екзотичних умовах реаліті-шоу – першого сезону російського «Останнього героя» – створено ледь не документальні тексти Сакіна та Любименка.

Частина романів, маючи за взірць уже класичну схему реаліті-шоу типу «Великого брата», ґрунтується на моделюванні соціального експерименту, у якому беруть участь незнайомі між собою люди, що належать до різних соціальних прошарків. Цій темі присвячено романи «Смерть за склом» Елтона та (частково) «За склом» Ваймена. Часом письменники, беручи за основу концепцію реаліті-шоу й розвиваючи традиції роману-антиутопії, створюють власні варіанти жорстоких реаліті-шоу. Наприклад, у «Сірчаній кислоті» Нотомб ідеться про реаліті-шоу, в якому змодельовано ситуацію телевізійного концтабору, де учасників у замкненому просторі розподіляють на жертв-

ув'язнених і наглядців. У романі «Око Каїна» Бовен досліджує можливості реаліті-шоу в жанрі трилеру: 11 учасників опиняються наодинці з маніяком, який нав'язує їм власні правила поведінки як боротьби за життя. Рятуючи й захищаючи себе, персонажі у процесі шоу розкривають свої інтимні та приватні таємниці, виконуючи вимоги маніяка. Хоча в фіналі твору виявляється, що викрадення, залежність від маніяка, жах і страждання від його дій були тільки спецефектами й елементами телевізійної гри.

Реаліті-роман виживання активно включає у свій художній код елементи любовного роману та детективу. У просторі будинку Великого Брата продюсери мають усі важелі для створення провокативних ситуацій: це і проживання у спільному просторі, і спеціальні завдання, що об'єднують учасників, і маніпуляції зі взаєминами під дією алкоголю, який за звичайних обставин учасникам заборонено вживати.

Про близькість реаліті-роману до масової літератури свідчить і топос, у рамках якого відбуваються зйомки шоу. Це «герметичний» студійний простір, у якому може – якщо станеться вбивство – розвинутися класична детективна інтрига з чітко визначеним набором підозрюваних.

Ключовий чинник, що визначає код реаліті-роману виживання, – це присутність телекамери й належність описуваних подій до телевізійної сфери, а значить художній текст глибше інтегровано в медіа. Реаліті-роман представляє уявний телепродукт у формі літературного твору, а відтак відкриває кілька інновацій, модифікацій класичної літературної форми. Щоби створити символічний візуальний ряд, крізь який у свідомості глядачів вибудовується образ певної телепрограми, письменники детально описують заставки і логотипи вигаданих реаліті-шоу.

Монітор/телеекран стає площиною проекції комплексів, жахів, звичок людей, усього прихованого від очей Іншого. Ідея Орвелла про тотальне спостереження та контроль над суспільством отримує продовження на новому етапі розвитку роману. У «1984» усе життя героїв проходить на видноті, тож наглядова функція державних органів зміщується з розкриття скоєних злочинів

на пошуки можливого злочину в думках. Персонажі бояться зробити зайвий рух, який міг би маніфестувати заборонену думку. «Жест», рух, дія стають такими самими важливими і в реаліті-романі.

Протиставлення телереальності та реальності яскраво втілено в реаліті-романі виживання Патріка Бовена «Око Каїна». Це питання стає основою конфлікту антагоністів і реалізується на сюжетному рівні: учасників реаліті-шоу «Око Каїна» по дорозі на місце зйомок викрадає псих-маніяк. Він завозить їх у покинуте в пустелі містечко, де й починає власну гру з ними. Обов'язковий для реаліті-шоу компонент вигнання з гри він заміняє буцімто реальною стратою, взявши за взірць описані в Біблії десять єгипетських кар. На початку роману головний герой, Томас Лінкольн, перебиває монолог продюсерки про важливість справжньої реальності на телеекрані й зауважує, що «телебачення нею керує». Діалог стає точкою відліку подальшої розробки цієї проблеми в романі. Зрештою виявляється, що всі жахливі випробування, через які проходить головний герой, – лише бутафорія, трюки, «Спецефекти. Труп, відеозаписи, вибухи – все», – каже продюсера шоу, розкриваючи перед переможцем, тим, хто лишився «живим», усю правду. Однак вона протиставляє всім телевізійним експериментам реальні емоції, які виникали в учасників у таких екстремальних умовах: усе вигадка, «окрім ваших таємниць. І ваших почуттів. Вони були справжніми. <...> Мене цікавить не телереальність, а реальність як вона є» [2].

Бовен виводить це питання в ширший контекст – вплив телебачення на сприйняття реальності. Томас, головний герой роману Бовена, двічі піймав себе на тому, що, очікуючи на небезпеку, починав думати штампами кінематографа, і його фантазія витворювала образи жаху у стилістиці колись побачених стрічок. Фантазуючи, як убивця підкрався до нього, коли він спав, Томас «виразно уявив собі його шолом-маску з “блискавкою” на місці рота, оголені в усмішці гнилі пеньки зубів... Чомусь він вирішив, що в убивці немає жодного здорового зуба. *Надто багато фільмів жахів, старий, я тобі це й раніше*

казав» [2]. І вже за кілька абзаців Томас порівнює себе з утіленим у життя героєм фільму відомого американського коміка Бена Стіллера.

У персонажа реаліті-роману в просторі дзеркального будинку відбувається розщеплення психіки принаймні на три рівні.

Перший рівень – це «Я-нормальне», звичайне, буденне сприйняття власного життя. Нормальний стан психіки, що не зазнає зовнішнього впливу, і який не коригують зовнішні подразники. Зазвичай, цей рівень проявляється тільки на самому початку шоу. Із плином часу та зануренням персонажа в телевізійну стихію або веб-трансляції відбувається розшарування свідомості.

На другому рівні персонаж починає сприймати й бачити себе і тих, хто поруч, крізь призму медіа. Оптика телевізійного об'єктиву показує те, що раніше залишалося прихованим від чужих очей. Це може бути споглядання власного відображення в телевізорі/моніторі. Або вже під впливом медіа нове відкриття свого відображення у дзеркалі, рефлексія та докорінний перегляд власного місця в шоу, ба більше – у житті. На другому рівні персонаж бачить уже знайомих людей *як інших*. Такими, що насправду лишаються непізнаними. І це не менше стосується й самого персонажа, котрий бачить себе в новому світлі, дивиться на себе під новим кутом. Очіма медіа, очима камер.

На третьому рівні персонаж відмовляється від спонтанної поведінки, від неконтрольованого плину подій. Учасник реаліті-шоу намагається конструювати лінію власної поведінки і свій образ з огляду на:

а) очікування творців шоу (від гостроти створеної ситуації та влучності мовленого слова залежить кількість ефірного часу, який виділять конкретному учаснику);

б) уявну / прогнозовану реакцію глядачів (від симпатій глядачів залежить тривалість перебування персонажа на шоу). Реакція глядачів, звісно, коригується під час монтажу.

На третьому рівні розщеплення свідомості починають створюватися уявні фанти. Або просто уявний Третій. Це той, хто постає лише у свідомості учасників шоу і чия можлива реакція стає орієнтиром для прийняття рішень.

Прогнозування реакції Третього – головний життєвий принцип, на який орієнтуються учасники шоу. Свідомість розщеплюється на три рівні під впливом кількох чинників: гра на виживання; присутність всезнаючого Великого Брата в подібні організаторів шоу; і головне – телевізійна камера, що фіксує кожен порух учасників і чия присутність має, зазвичай, фізичний вимір – ледь чутний шум або дзижчання.

Найчастіше реаліті-роман виживання вдається до узагальнень, зображуючи героїв радше як соціальні типажі, аніж конкретні характери. Як і в телевізійному продукті, герої – це стереотипні представники певних професій чи соціальних прошарків. Учасники шоу можуть добровільно приймати нові нікнейми на знак отримання нової, телевізійної ідентичності. Однак у реаліті-романі частіше трапляються випадки, коли втрата імені має драматичне значення, так само як в антиутопії.

У більшості реаліті-романів виживання місце дії – студійний простір, організований у формі скляного «будинку», «дому» з прозорими стінами, де мешкають учасники (наприклад, «Смерть за склом» Бена Елтона і «За склом» Мета Ваймена). Цей топос може мати різні втілення – бараків, де перебувають в'язні («Сірчана кислота» Амелі Нотомб), або поспіхом побудованого з підручних засобів табору, який стає «домом» на безлюдному острові («Останній герой у скруті» Сергія Сакіна та «Як вижити в Пащі Бика» Івана Любименка). Хай би яким було конкретне втілення цього топосу, життєвий простір героїв завжди відкритий і незахищений, за цим простором цілодобово спостерігають не тільки анонімні глядачі, а й різні інкарнації Великого Брата.

У реаліті-романі виразно показано, якою крихкою є «приватність» у сучасному світі. У «Смерті за склом» Елтона підкреслено умовність самого поняття «дім» у просторі реаліті-шоу: саме слово системно пишеться винятково як «*дім*» – із виділенням курсивом, і це повністю відповідає новій ситуації, коли дім перетворюється на симулякр.

Організація простору і правила гри неминуче ділять учасників шоу на «нас» і «їх» – тих, хто перебуває всередині, замкнутих у своєму задзеркаллі, і

тих, хто споглядає за ними крізь прозорі стіни й за посередництва телекамер. Герої «Anti/Фабрики» Міли Мічевої живуть у рамках гри, під наглядом камер, по «цей» чи по «той» бік скла, і це накладає відбиток на всі сфери і прояви їхніх стосунків. Уже на початку роману персонажів підкреслено розрізнено: перший розділ називається «Він, вона і вони», підрозділи про головних героїв – «Він» і «Вона», а про продюсерів – «Вони».

Героїв реаліті-шоу об'єднує життєвий досвід, набутий під час спільного перебування в телереальності. У кількох випадках з'являється любовна лінія, яка може знайти вирішення тільки тоді, коли всі випробування залишаться позаду.

Час чітко визначено. Як у класичній драмі, учасники реаліті-шоу мають окреслений простір дому, де мешкатимуть. Вони знають точну кількість днів, які проведуть у ньому. Реальне телебачення веде лік не датам і рокам, натомість «рачує години, хвилини і секунди, ставить учасників перед [усвідомленням] дедлайнів, наголошує на важливості часу в його найменших параметрах» [9, р. 136]. Реаліті-шоу витворює власний часопростір, власне датування, що має кінець. Таку визначеність часу підкреслено в романі «Смерть за склом» Бена Елтона датуванням кожного розділу згідно з відліком від першого дня «ув'язнення» героїв у телепросторі. До цього додано вказівку на точний час, коли відбуваються події.

Але разом із тим – час не цілісний. Його можуть піддавати маніпуляції – фрагменти дійсності у кліповому монтажі накладають один на одного відповідно до інтересів творців шоу. Раніше відзнятий фрагмент реальності під час монтажу зрощують із відзнятим пізніше матеріалом. Реаліті-роман критично налаштований стосовно того, як сучасне телебачення репрезентує реальність, а також стосовно порушення часової послідовності, що стає простою умовністю в руках монтажера та режисера. Час, як і зображена дійсність, розірваний на окремі фрагменти. Також у реаліті-романі виживання час ніби спресований. Це яскраво показано в романі «Смерть за склом» Елтона в епізоді, де поліція приходить до головного редактора шоу, який зауважує:

«Щоби змонтувати вечірню передачу на півгодини, ми двадцять чотири години на добу пишемо матеріал тридцятьма камерами. Сімсот двадцять годин заради *тридцяти хвилин* ефірного часу». Час конденсується, відсікає «не рейтингові» події. Продюсери намагаються позбутися «мертвого часу» (dead time), коли «нічого не відбувається» [9, р. 136]. Перевагу віддають скандальним, видовишно-яскравим учинкам персонажів. Дійсність, яку фіксують телекамери, тяжіє до вічності. Мить буття й образ телевізійного персонажа, які схопив об'єктив, стають вічними. У романі «Номер один» Бена Елтона, що вигадливо-моторошно розповідає про зйомки співочого шоу, переконливо продемонстровано, як своєрідно виявляється приватне життя в добу реального телебачення. В одному з епізодів донька звертається до матері-транссексуалки (яка раніше мала тіло чоловіка рок-зірки), що перетворила їхнє життя на зйомки реаліті-шоу: «Ми застрягли навічно». Вона звинувачує матір у тому, що їх із сестрою глядачі назавжди запам'ятають розбещеними й неадекватними.

Як зазначає Крістоф Вульф (Christoph Wulf), «тіло, що стало образом, як образ унікає тлінності». Навіть надруковані на простому папері фотографії змінюють властивості тіла і створюють ілюзію подолання тимчасовості, включеності в час. Оскільки образи є медійними, вони випадають із належності до певного простору, завдяки чому можна «ввести їх у будь-який просторовий контекст» [3, с. 196]. У контексті реаліті-роману плівка створює ілюзію, що учасники шоу перебувають поза простором і поза часом, адже їхні образи викарбувані на медіа-носіях.

У цій статті, побіжно згадавши про поетику автобіографічного реаліті-роману, тим не менш зауважимо, що потенціал цього різновиду реаліті-роману, попри багатообіцяючий приклад роману Фредеріка Бегбеде «Романтичний егоїст», так і не був уповні реалізований.

Таким чином, комплексне дослідження «Реаліті-роман у світлі інтермедіальних студій» демонструє, що використання засобів і технік суміжних дисциплін дозволяє поглибити розуміння літературного феномену реаліті-роману у ширшому контексті історії реального телебачення та реаліті-

шоу, їхньої інтермедіальної взаємодії, а також проаналізувати вектори розвитку і літературного жанру, і телевізійної стилістики реаліті.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Анджапаридзе Г.* «О дивный новый мир» / Георгий Анджапаридзе. // Энциклопедия литературных произведений. Сост. и науч. ред. С. В. Стахорский. – М. : ВАГРИУС, 1998.
2. *Бовен П.* Око Каина, Пер. с фр. Т. Источникова. / Патрик Бовен. – М. : Рипол Классик, 2008. – 480 с.
3. *Вульф К.* Антропология: История, культура, философия. Пер. с нем. Г. Хайдаровой. / Кристоф Вульф. – СПб. : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2007.
4. *Зверев А.* О Старшем Брате и чреве кита / Алексей Зверев. // Джордж Оруэлл. «1984» и эссе разных лет. Пер. с англ., сост. В. С. Муравьев; предисл. А. М. Зверева. – М. : Прогресс, 1984.
5. *Fetveit A.* Reality TV in the digital era: a paradox in visual culture? / A. Fetveit. // Media Culture Society, November, 1999, vol. 21, no. 6.
6. *Fowler A.* Transformation of Genre /A. Fowler. // *Modern Genre Theory.* – Pearson Education Limited, United Kingdom & Associated Companies throughout the world, 2000. – Pp. 232-249.
7. *Hill A.* Reality TV (Key Ideas in Media & Cultural Studies) / A. Hill. – Routledge, 2015.
8. *Kavka M.* Reality TV. / Misha Kavka. – Edinburgh University Press, 2012.
9. *Kavka M., West A.* Temporalities of the Real. Conceptualising time in Reality TV / M. Kavka, A. West. // *Understanding Reality Television.* Ed. Su Holmes, Deborah Jermyn. – London : Routledge, 2004. – P. 136.
10. *Nadis F.* Citizen Funt. Surveillance as Cold War Entertainment / F. Nadis. // Ed. Julie Anne Taddeo, Ken Dvorak. The Tube Has Spoken: Reality TV and History. – Lexington : University of Kentucky Press, 2009.

11. *Ouellette L., Murray S.* Introduction / L. Ouellette, S. Murray. // *Reality TV. Remaking Television Culture*. Ed. Susan Murray and Laurie Ouellette. – New York University Press, 2009.
12. *Poniewozik J.* How Reality TV Fakes It / J. Poniewozik. // *Time*, Feb. 6, 2006, vol.167 (6).
13. *Rymsza-Pawlowska M.* Frontier House: Reality Television and the Historical Experience / M. Rymsza-Pawlowska // *gnovis*. – Режим доступа: <http://www.gnovisjournal.org/files/Malgorzata-Rymsza-Pawlowska-Frontier-House.pdf>

ІЛЮСТРОВАНА «КАЙДАШЕВА СІМ'Я»: ВІЗУАЛЬНІ СТРАТЕГІЇ У ПОВІСТІ НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО ТА ЗОБРАЖЕННЯХ ВАЛЕРІЇ ЛЯШЕНКО

У статті проаналізовано візуальні стратегії художниці Валерії Ляшенко, автора ілюстрацій до повісті «Кайдашева сім'я», і порівняно їх з зоровими образами Нечуя-Левицького. Акцентовано на втіленні особливостей сучасної візуальної мови. Проаналізовано відповідність зображень головній ідеї повісті. Розглянуті аспекти відтворення у ілюстраціях візуальних та невізуальних фрагментів повісті. Автор побіжно торкається теми передачі змісту засобами живопису та літератури.

Ключові слова: повість «Кайдашева сім'я», Іван Нечуй-Левицький, ілюстрації Валерії Ляшенко, сучасна візуальна мова, візуальні стратегії, живопис, література, інтермедіальність

The visual strategies of the painter Valerie Lyashenko, the author of illustrations to the story «Kaidash's Family», are analyzed and compared with the visual images of Nechui-Levytskyi in the article. The emphasis is put on the embodiment of the features of modern visual language. The correspondence of images to the main idea of the story is analyzed. The aspects of reproduction in illustrations of visual and non-visual fragments of a story are considered. The author touches upon the topic of the transfer of content by means of painting and literature.

Key words: the story «Kaidash's Family» (Kaidasheva simia), Ivan Nechui-Levytskyi, Illustrations by Valerie Lyashenko, modern visual language, visual strategies, painting, literature, intermedialism

По-новому подивитись на повість Івана Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я» пропонує видавництво «Основи», акцентуючи саме на зоровому аспекті – ілюстраціях Валерії Ляшенко. Анна Копилова, авторка ідеї серії альтернативної шкільної літератури, вважає, що «Кайдашева сім'я» є настільки класичним твором, що ілюстраціями до нього може бути «або традиційний академічний живопис, або щось надсучасне, божевільне». [2]

Така концепція видання «Кайдашевої сім'ї», по-перше, актуалізує повість через долучення її до візуального дискурсу. Явище, яке отримало назву

«візуальний поворот», означає відхід людства від текстоцентричності та поворот до широкого використання численних візуальних засобів передачі інформації. Усманова Альміра, спираючись на твердження В. Дж. Е. Мітчела, пов'язує це з останньою чвертю XX століття, але сам процес перетворення «людини, яка мислить» на «людину, яка спостерігає» відбувся у період романтизму, коли криза суб'єктивності створила передумови для «перетворення суб'єкта на спостерігача». [8] По-друге, художниця розповідає про події XIX ст. візуальною мовою XXI ст., усуваючи часову відстань між письменником та читачем. Із сучасних художніх засобів, які використовує художниця, назовемо техніку колажу, підписи до ілюстрацій транслітерацією (передача слів рідної мови англійськими літерами), вживання смайлів (маленьких зображень емоцій, людей, предметів чи станів) біля номеру сторінки, використання елементів комп'ютерної гри, мемів та коміксів. «Колаж» має французьке походження від «collage» і в перекладі означає «наклеювання». [3] Як зазначає мистецтвознавець Ганна Колісніченко, з розвитком технічного прогресу колаж, як мистецький прийом, отримав «нове дихання» вже у XXI столітті у вигляді комп'ютерного колажу. [4, 154]

Перше враження від книги – візуальне: зображення на обгортці. Ілюстрація схожа на старе фото з чорно-білого спектаклю, на якому виділено кольорові маски тварин: кози, свині, курки, вівці, зайця й лисиці. Шість людей у масках поставлені попарно: натяк на Кайдашиху й Кайдаша, Лавріна й Мелашку, Карпа і Мотрю. Це навіює подвійну асоціацію щодо тексту: по-перше, схильність персонажів до театралізації, гру на публіку (наприклад, у епізоді скарги до суду), по-друге, прояв тваринного начала, протиставленого людському. Зображення закреслені мазком червоної фарби; прізвище автора написано на чорній стрічці.

Художниця вдається до кодування, розгадати яке можуть активні користувачі інтернет-мережі. Так, портрет Нечуя-Левицького зображено у чорно-сіро-біло-фіолетових кольорах, які є символами асексуальності; на ньому – напис «censored», що означає «заборонено цензурою». Цей напис зазвичай

використовується у коміксах, автор яких оминає сцени сексу, лише натякаючи на них. Портрет і життєпис руйнують макет канонічного взірця біографії у шкільних підручниках з української літератури; подано деякі факти, зокрема про педантичність письменника та його знамениту парасольку, без якої він не виходив з дому.

Як і письменник, художниця починає ілюстрацію повісті пейзажною замальовкою. [6, 8-9] Словесний ландшафт Семигор у Нечуя-Левицького існує немов окремо від подій та героїв: він не підкреслює думки персонажів (як похмурий пейзаж, який уявляла Василина у повісті «Бурлачці», передчуваючи своє майбутнє), не асоціюється з їхнім станом (як у романі «Над чорним морем», де гроза супроводжує роздуми Наді), власне, він є пейзажем і нічим більше. Інша стратегія у Лери Схемки (Валерії Ляшенко): поряд із ознаками Семигор, які можна уявити, прочитавши повість, як-то, поля, гори, будинок, соняшники та кукурудза, змальовано символи, які натякають на майбутнє, якого ще немає у оригінальному тексті. Наприклад, пляшки з-під спиртного і мазок чорної фарби, який «замальовує» частину рук і будинку, стираючи «сільську ідилію» і немов провіщаючи майбутні події. Із «нейтрального» пейзаж стає символічною сценою для розгортання подій.

Наступна пейзажна ілюстрація відтворює мандрівку до Києва [6, 100-101] З'являється рух – рівна асфальтова траса, якою йдуть дві жінки у мусульманських строях. У кінці дороги – обличчя жінки, підведене вгору у розпуці, запнуте чорною стрічкою, можливо, натяк на враження Мелашки від загальної молитви; поряд – чорно-білі зображення обіймів жінок та білих рук, частково замазаних у чорне, які викликають асоціацію із брудом, гріхом та очищенням; обабіч – лев (пам'ятник Самсону на Подолі, про який згадано у повісті) та сучасна скульптура Батьківщина-Мати. Отже, зображення можна розглядати у трьох аспектах: відтворено дорогу, показано кінцеву його точку – Київ (із сучасними пам'ятками архітектури) та мету. Розповіді про Київ Палажки, шлях прочан, сучасне місто, молитовний катарсис зливаються в одну картину.

Ілюстрація церковного Києва суголосна апокаліптичним настроям письменника [6, 100-101], у якого фрагменти реальних сучасних церков стоять на динозаврі – тварині, яка суперечить біблійній теорії походження людини; простягаються чотири руки-вказівки з надписами про те, де саме «краща церква» (десь дешевше говіти, десь є молоко богородиці). У малюнках з'являється реалістичність та наочність, властива літературі реалізму, – фото-фрагменти сучасних церков Києва.

Як зазначає Валерія Ляшенко, «ілюстрації до книги – це не зображення того, як виглядали Мотря чи Кайдашиха, це зображення напружених і зовсім не ідеальних стосунків, які диктував характер графіки». [2] Тож, говорячи про портрети, маємо на увазі не самі зображення персонажів, а їхні образи у сприйнятті інших героїв, відображення взаємин між ними. Прикметно, що жіночі портрети подані крізь призму чоловічого погляду. Тамара Гундорова підкреслює, що «в “чоловічій” літературі наратор найчастіше виставляє себе як глядача. І перспектива повертається від жінки в дзеркалі до цього ж глядача, так що це не Вона бачить себе, а Він». [1] Серія портретів починається зображенням Мотрі [6, 14] через погляд закоханого Карпа. Поряд із сучасним портретом Мотрі – квіткова домінанта із мальв, троянд, букету лаванди.

Письменник часто порівнював жіночу красу із квітами, використовуючи порівняння, зокрема Мелашку Лаврін прямо асоціює із квіткою [6, 68]: «... за Россю, коло скелі на долині, вкритій зеленим житом, червоніла якась велика квітка». [6, 66] Основний колір ілюстрації-портрету Мелашки – червоний: стрічка, фарба; так само змальовано ружі та калину – символи, що позначають фольклорні образи жіночої вроди. На їх фоні – розмита жіноча постать, можливо, показує відстань між спостерігачем і об'єктом, адже Лаврін вперше побачив Мелашку віддалік, на відміну від Карпа, який міг уявити Мотрю, бо бачив її зблизька (зображення Мотрі на ілюстраціях чітке). Власне, зумовленість появи саме квітів, а не дівчини на першому плані, виправдана ще й через злиття жіночого начала з природою у *чоловічому* погляді Лавріна. Тамара Гундорова, аналізуючи повість Івана Нечуя-Левицького «Бурлачка»,

наголошує на злитті материнського архетипу природи з героїнею, відображеною у її дзеркалі: «Символізація жінки в дзеркалі у Нечуя вже не демонічна, а божественна. Божественна Природа є тим дзеркалом, в яке дивиться наратор Нечуя-Левицького». [1] Так і Мелашка стає квіткою, втрачаючи свою сутність, у погляді Лавріна. Художниця Валерія Ляшенко, однак, включає жіночу тілесність в ілюстрацію, хоч і заповнює «перший план» зображенням квітів.

Іншого відтінку набуває портрет Кайдашихи [6, 30], який теж відтворює враження від неї інших персонажів: «Вона довго терлась коло панів і набралась од їх трохи панства... До природної звичайності української селянки в неї пристало щось уже дуже солодке, аж нудне» [6, 15] До старечої постаті у народному вбранні приставлено голову порцелянової ляльки і чорний мазок. Під хусткою замість обличчя – вільне місце, тобто машкара пристає до лиця не повністю, так що читач помічає штучність. Створюється ефект підкресленої театральності, невідповідності зовнішнього і внутрішнього, зсув бачення героїнею себе та іншими персонажами. Героїня Нечуя-Левицького вдягалась пишно і багато, «як у неділю» [6, 28], любила чепуритись, демонструвати заможність (чого варта одна лише деталь - *жовті чобіти*), проте оточуючі дражнили її «панею економшею» [6, 31], сприймаючи не як близьку до панів особу, різновид знаменитості, а як хвалькувату недалеку жінку. Ці враження і передає художниця Валерія Ляшенко.

Окремо слід сказати про ілюстації, які виявляють марення Кайдаша, акцентуючи на його незвичному баченні. Світ, який уявляється Кайдашу, нереальний, фантастичний, ворожий. Таких зображень у книзі три. Перше зображення [6, 18-19] складається з двох частин, двох рук: одна – біля дверей, які можна трактувати як «вхід» до ставка, «розлитого» синьою барвою; інша тримає око, як символ сліпоти Кайдаша, «неправильного бачення». Око можна трактувати і як буквалістичний «переклад» слів Кайдаша («Як же я прийду додому без очей?»). [6, 18]

Другий малюнок [6, 42] інтерпретує сон Кайдаша: «Йому приснилось, ніби в хату серед ночі вбігла коза з червоними очима, з вогнем у роті, освітила огнем хату, вхопила в передні лапи кочергу й почала поратись коло печі... З кози стала кобила з здоровою, як ночви головою, з страшними червоними очима, з огняним язиком». Ілюстрація мовби суперечить тексту: на ній зображені люди у масках кози та коня, зовсім не жахливі. Зображення нагадує виставу та викликає асоціацію із штучністю, грою, нереальністю.

Третя картина [6, 134] уособлює остаточний перехід Омелька у світ марення. Символічний портрет Кайдаша (шокований чоловік з алкоголем) немов включений у гротескну картину світу: синьо-білий фон, підкреслено нереальні рослини та тварини навівають відчуття несправжності, штучності. Розділений навпіл кролик підкреслює контраст між дійсністю та її сприянням Кайдашем. Отже, Кайдаш із спостерігача «інакшого світу» перетворюється на його творця, відстань між ним та його маренням нівелюється, власне, він сам стає об'єктом своїх візій. Остання невеличка ілюстрація [6, 137] – паща хижої риби – уособлює смерть Омелька від води.

Зображуючи нереалістичне бачення Кайдаша, Нечуй-Левицький відходить від канонів мімезису. Марення Омелька схожі на природні, змінені речі (павуки, як гусенята, коза з вогненими очима), проте вони набувають неприродних ознак: збільшення розміру, змішання одного з іншим, порушення парадигми мертве-живе; відношення видимого (і реального) – невидимого (нереального). Наприклад, Омелько справді бачить померлого чумака і розмовляє з ним, як з живою людиною, тобто несвідомо вводить свої марення у реальну картину світу. Саме це відчуття точно схоплено і передано Лєрою Схемкою. Простіше кажучи, марення Кайдаша самі по собі є неміметичною стратегією Нечуя, яка передана неміметичними малюнками.

Найбільше зображень присвячено складним стосункам у родині Кайдашів. Перше зображення – до текстового фрагменту: «Як була я у панів, то робила за двох таких як ти». [6, 36-37] На картині – Мотря та Кайдашиха, між якими – відстань, заповнена вогнем та деталями побуту. Постать Мотрі –

згорблена, принижена, на підлозі з низько похиленою головою; замість Марусі – лише кам'яна голова з надписом «Віп», розташована зверху. На Мотрю Кайдашиха спрямовує жовті та червоні іскри з очей, що закінчуються багаттями. Отже, Кайдашиха постає «робленою», дефрагментованою, Мотря – приниженою та скореною. Кам'яна голова нагадує жертв медузи Горгони, символізує мертвість та штучність і, водночас, владу та непохитність. Письменник досить часто використовує порівняння із статуями. Зокрема, у повісті «Без пуття» лейтмотивно асоціює героїв-декадентів зі скульптурами чи ляльками задля підкреслення їхньої нежиттєвості.

Після перших конфліктів портрет Мотрі трансформується [6, 50]: з ніжного фольклорного він стає екзистенційно напруженим. Напис «була я у батька, було моє личко біліше, а у свекра личко змарніло і брови полиняли» візуально розділений на першу частину («була я у батька» – білі літери, обведені чорним) та другу (написану чорними літери). Слово «біліше» написане білими літерами на чорній стрічці. Обличчя на ілюстрації поєднує такі ж кольори. Відбувається подвоєння символіки чорного і білого, яке можна трактувати як буквалістичний «переклад» з вербального на візуальне. Емоційний стан увиразнено через розділення на білу половину (минуле у батьків) та чорну (майбутнє у Кайдашихи у якості рабині). Мотря вперше з являється дефрагметованою: тіло зверху закриває вишиванка (предмет конфлікту з Кайдашихою, яка не хотіла віддати невістці тонке, напрядене нею ж полотно), знизу воно зникає у пащі крокодила.

Тема відсутнього погляду є ключовою для ілюстрації уривка «Тату не бийтесь» [6, 54-55], у якому Карпо намагається не переступити табу – не підняти руку на батька. Лера Схемка змальовує закриті обличчя, на одному з яких – чорна стрічка, схожа на маску з дірками для очей. Текст твору розмальований синіми чорнилами, наче спроба зафарбувати ручкою, закреслити, переписати заново. На наступній сторінці [6, 57] – сніжинки на синьому морозному фоні, що є візуальним виявом емоцій Кайдашевого сина після бійки з батьком: «Холод почав проймає Карпа... Сніг, неначе пух,

посипався на його голову, на плечі, на голу шию, за пазуху. Тоді тільки він опам'ятувався, набрав у руки снігу, приклав до голови й тихою ходою пішов у хату» [6, 57].

Наступне зображення пов'язане з переїздом Мотрі та Карпа [6, 63]. Невістка назло Кайдашисі співала «Коли б мені Господь поміг свекрухи діждати! Заставила б стару суку халяндри скакати». Візуальне враження складається із двох взаємопосилиюючих елементів: шрифту, яким написано текст пісні, відмінного від основного тексту, та чорно-білої ілюстрації. Шрифт привертає увагу, розриваючи текст повісті. Як зазначав Сидоров Олексій, «...цілком серйозно було запропоновано описуючи те, як, наприклад, входить на сходи герой твору, друкувати це місце рядками нерівної довжини, які б своїм зовнішнім виглядом викликали в читача уявлення про підіймання сходами. Можна також чисто по-друкарськи передати відчуття морської хитавиці – треба лише вирвати букви з-під тиранії прямого рядка». [7, 28] Подібну стратегію застосувала Валерія Ляшенко. Літери неначе «скачуть», посилюючи враження: «заставила б стару суку халяндри скакати. Скачи, скачи, стара суко, хоч на одній ніжці...» від лаконічної чорно-білої ілюстрації – ноги, яка знизу перетворюється на кістку.

Візуально відтворено реакцію Кайдашихи на приїзд у Западинці до майбутньої невістки. [6, 82-83] Нечуй-Левицький акцентує на розбіжності поглядів закоханого Лавріна, якому Балаші здавалися найкращими людьми, а їх хата – багатою, та практичної Кайдашихи. Насправді Балаші зовсім вбогі, що виявляється прикрою несподіванкою для Кайдашихи: «То це ті твої здорові хати! Та тут, мабуть, живуть старці...». [6, 81] Художниця використала у структурі малюнку цитати про Западинці із повісті: вони нагадують німий скрик постаті із шокованим виразом обличчя. Червоні стрічки та мазки втілюють гнів та лють Кайдашихи. Деталь «жовтих чобіт», виділена письменником («Кайдашиха виставила навмисно на показ громаді жовті нові сап'янці» [6, 79]; «вона простягла з полудрабка жовті чоботи й показала їх Балашисі до самих колін» [6, 81]; «які в тітки жовті ноги, неначе в нашої

зощулястої курки» [6, 85],) набуває гіпертрофованого значення: жовта туфелька немов змінює собою людину, яка зникає, стає об'єктом.

Малюнок-передчуття виникає до перших сутичок Мелашки і Марусі, після заручин [6, 87]. Ілюстрація мінімалістича: страва з чорною стрічкою. Натяк, що почнуться побутові конфлікти, дорікання майновою нерівністю. До зображень-мініатюр можна віднести і малюнок стільця, на який Мелашка мусила залізти, щоб вимісити тісто.

Нечуй-Левицький створив Мотрю та Мелашку як дві протилежності: перша огрядна, витривала, лайлива, багата, друга – ніжна, молода, тиха, покірنا, з бідної родини. Такими постають і ілюстрації їхніх конфліктів із Кайдашихою – зображення Мелашиних стосунків із Кайдашихою антонімічні Мотриним [6, 94-95]: блакитний колір (сльози) протиставлено червоному (гнів, агресія). Повторювальна деталь у Нечуя – сльози Мелашки («Молода молодиця залилась сльозами, як мала дитина» [6, 92], «Тільки що Мелашка ступила на батьків поріг, та й залилась дрібними сльозами, впавши матері на груди» [6, 92-93] «...виплакала всі сльози, що зібрались за всі жнива, і полила ними материн садок» [6, 93]). Цей мотив повторюється і у малюнках, зафіксований насиченими і блакитними мазками, кругами під очима і самими зображеннями очей.

Сварка Палажки і Кайдашихи після зникнення Мелашки виглядає як «буквальний переклад» із вербальної на візуальну мову. [6, 114] Персонажів зображено у образах напівжінок-напівпівнів – пряме тлумачення цитати: «крикнула Палажка і кинулась на Кайдашиху, як півень кидається на другого півня». [6, 114]

Наступна ілюстрація пов'язана з думками Мелашки після її втечі з Семигор [6, 120-121]: «Не вернуся, бо здається, що треба вертатися в пекло» [6, 119], «Ні села, ні роду мені не жаль – жаль тільки чоловіка» [6, 118]. Жінка подвійно втрачається: на одному зображенні обличчя її затулено чужою рукою, а у віддзеркаленні люстерка не видно погляду, замість самого дзеркала – уламок. Як зазначає Тамара Гундорова, «Чоловіче нарцисичне его, відбите в

дзеркалі жінки, означає врешті-решт злиття чоловіка з його бажанням, або його ідеальною іпостассю». [1] Спостерігаємо схожий мотив: Лаврін втрачає Мелашку, отже, відображення розбивається. Фіксується відчуття сили: чотири кулаки - як готовність дати відсіч, постояти за себе. Мелашка нарешті змогла проявити себе, відповісти на агресію свекрухи. Біля руки – котик, відомий користувачам інтернет-мережі, як символ депресії. За ілюстрацією ховається напис «Ні», на задньому плані видніється постать самотнього чоловіка. Ілюстрацію можна розглядати як інтерпретацію невізуальних фрагментів, тобто змалювання думок Мелашки.

Ілюстрація з написами [6, 123] «Боже мій! Прийми мою душу до себе», «Лучче мені каміння носити, ніж таке горе терпіти» [6, 199] йде відразу за попередньою, створюючи калейдоскоп думок Мелашки. Основний символ – каміння – має багатозначне навантаження. По-перше, буквальний візуальний переклад думки Мелашки «Легше мені каміння носити, ніж таке горе терпіти» [6, 119], по-друге, уособлення стану дівчини, який вона переносить на Андріївську церкву: «Мелашка здивилась на гору, на церкву; їй здалось, що не хмарки летять в небі, а тонкі, з самих стовпів, бокові бані на церкві заворушилися, що сама церква почала коливатись на гострому версі гори... Вона глянула ще раз угору, і їй здалося, що хрести на церкві трусяться і коливаються, що коливається вся гора, от-от впаде на неї», [6, 119]. По-третє, за текстом, уві сні Мелашка не може врятувати Лавріна, бо її ноги прирастають до каміння. Прикметно, що Нечуй-Левицький описує не саму Андріївську церкву, а враження від неї головної героїні, тобто можемо говорити про імпресіоністичний штрих. Художниця не зображає уявний рух гори, а акцентує на відчутті важкості, твердості та холоду. Зображення поєднує у собі ще й річку, яка згадується у сні Мелашки: «Коли гляне вона на Рось, аж Лаврін пливе, потопає серед річки». [6, 119] У ілюстрації використано фотографічний фрагмент сучасного вигляду Андріївської церкви. Зображена дівчина – дефрагментована, окремо – ноги з татуванням та частина тіла з рукою. Обличчя відсутнє.

На останньому портреті – вже сліпа Кайдашиха [6, 150]. З ока тече водоспад, а замість самого ока – білий колір сторінки, тобто око відсутнє. Біля зображення – чорні мазки та рука на червоному фоні. Останній малюнок ілюструє сварку між Кайдашихою і Карпом [6, 166-167]. Зміною текстового шрифту виділено основні перипетії: «По спині лупи її! Виколи дрючком друге око» – «Не так шкода матері, як шкода чобіт» – «Та не втопишся, бабо, навіть і серед ставка старій жабі по коліно». У Кайдашихи зафарбоване обличчя червоним, у Карпа – сховане написами «гвалт». Маруся стоїть у мухоморі, як в воді, що викликає асоціації з роздвоєнною свідомістю, неадекватним станом. Втретє Кайдашиха зображена у народному одязі, на відміну від Мелашки та Мотрі, які одягнені більш сучасно. Можливо, таким чином художниця увиразнила конфлікт поколінь.

Повість закінчується тим, що груша всихає і сім'ї миряться. На останньому малюнку [6, 172] зображена груша, точніше, рука з плодами, на якій сидять люди. Можливо, натяк на те, що сім'ї мають жити в мирі, а не чекати, доки зникне предмет конфлікту. Ілюстрація виконана у нейтральних барвах, без тілесної дефрагментації та спроб замалювати погляд.

Емоційно нейтральних ілюстрацій у повісті мало, що обумовлено самою її структурою. Однією з них є зображення епізоду, у якому Карпо найняв для Мотрі музики. Картина [6, 27] наснажена народними українськими символами: синій та жовтий мазки (як на прапорі), баян і бандура. Натякається при цьому на акт спостереження: на передньому плані – танцююча пара (за текстом, танцювала лише Мотря), за якою спостерігають інші дівчата. Мотив погляду знаходимо і в письменника: «Всі дівчата були тільки в червоних кибалках, одна Мотря прийшла в квітках та стрічках. Дівчата зглядались одна з другою та все поглядали на Мотрю». [6, 26]

Візуально передано реакцію персонажів також у ілюстрації до епізоду поцілунку Палажки ченцем [6, 108-109]. Особливе місце посідає тема спостерігача: три постаті, у однієї з яких замість обличчя здивований смайл, а обличчя інших двох замальовані, вони дивляться на фігуру Палажки.

Пронизливий погляд передано рисками. Між об'єктом і суб'єктом спостереження – підкреслена дистанція. Схожа відстань є і у малюнку «Як служила я в панів» між Марусею і Мотрею.

Ілюстрацію до підкупу євреєм громади можна назвати ілюстрацією-застереженням. [6, 156-157]. Її також можна сприйняти як буквальный переклад, адже єврей задля підкупу налив ціле відро горілки, та як гіпертрофованість – п'яниці сидять на бортиках відра, немов збираючись зануритись. Горілка ллється фіолетовою фарбою, що проявляється на тілах усіх людей, один з чоловіків замальований повністю, немов у ньому не залишилося нічого людського. Є чорна стрічка, як натяк на майбутні події: справа кінчиться тим, що орендар забере заробіток у громадського шинку, піддурить сільську старшину та прийматиме крадене.

Кохання Лавріна і Мелашки осучаснене: вони зображені, як персонажі комп'ютерної гри «Сімс». [6, 73] Над Лавріном помічаємо сердечко, яке свідчить про закоханість; над персонажами – зелені кристали, які у грі символізують гарний фізичний та духовний стан. Цитату з повісті «... вона схилила йому на плече голову, завітчану маком, настурцями та м'ятою» підкреслено зображенням м'яти. [6, 73] Осучаснена і традиція «ставити могорича»: купа хлопців, вдягнених за модою 90-х, із замальованими очима, викликають неоднозначні асоціації.

Нейтральними можна вважати й невеличкі малюнки, які можна умовно назвати «Мрії Мотрі». Зображення квітів та спідниці [6, 42-43] уособлюють бажання Мотрі мати гарний одяг, якого вона не отримує від скупой Кайдашихи: «Мотря мовчала. А для неї, молодій, так хотілось зав'язати на праздник голову розкішною червоною хусткою». [6, 43] Схожою є ілюстрація кухні і жінки на ній, мов візуальний вияв бажання Мотрі бути господинею. [6, 58] Художниця візуально реалізує те, що не описано у повісті, але що може бути реальним зоровим об'єктом. Нечуй-Левицький не описує ні те, яку саме спідницю хотіла Мотря, ні те, як би вона прикрасила хату, проте це можна уявити у конкретних буквальных образах, зрозумілих і, можливо, бажаних для сучасного читача.

Малюнки викликають відчуття спокою та гармонії: відсутні типові для конфліктів червоно-чорні барви, дефрагментації, замальовки.

Зображення з підписом «Тепер я зовсім пані» [6, 64-65] символізує відділення Мотрі з Карпом від Кайдашів: будиночок-тортик, поділений навпіл двома різними руками (одна мужицька, інша - біла). Імовірно, ілюстрація має подвійний смисл: натяк на щось «панське» у Марусі, на чому неодноразово наголошував Нечуй-Левицький, або ж поділ світу на свого-та-іншого. Жіноча постать зі стільцем уособлює переїзд.

Ілюстрація до розподілу спадщини, який виникає після смерті Кайдаша між його синами, сугестує повернення до сварок [6, 140-141]: чорні траурні стрічки повторюються тричі. Тварини, (кіт, вівця, собака, корова), що поділені навпіл текстом, буквально відбивають вербальний текст: «... – ви нам дайте половину овець та свиней, – сказав Карпо. ... – Забери ще половину котів і собак!» – кричала Кайдашиха. Художниця підкреслює ненормальність ситуації, доводячи її до зорового абсурду. Майстерно відтворено коня, який стрибає через пліт між садами родини, провокуючи чергову сварку: на сторінці читач бачить лише його тулуб, а голову «сховано» у кінці книжки. [6, 163, 176] Ілюстрація виходить за межі сторінки, отже, рухається – кінь стрибає.

Серед смайлів велику частину займають символи сварок, зокрема, зображення блискавки, вогню, змії, гранати, навіть вулкану; негативних емоцій - гніву, сліз, зневаги, іноді – шоку, наприклад, коли Карп реагує на биття горщиків Мотрею та Кайдашихою. Смайлами відображаються і предмети суперечок: ячмінь, який наперекір батькові не став косити Лаврін; Мотрина курка, що знеслася на горищі Кайдашихи; кабан, що скакав між городами; зрештою, плід із груші, через яку виник останній конфлікт. Про перипетії сюжету (Кайдашиха спіймала Мотриноного півня, який поклював Мелашині огірки та зварила з нього борщ) «розповідає» поєднання позначки півня та страви внизу однієї зі сторінок. [6, 160] Остаточне відділення хат показано зображеннями двох окремих будівель і сонечка між ними. [6, 152] Стани зміненої свідості Кайдаша супроводжуються смайликом у вигляді

інопланетянина, його пияцтво – келихами пива. Наявні танатологічні знаки – череп з'являється тричі: при звістці про смерть молодиці, якою може бути Мелашка; загибелі Кайдаша; вибитому оці Кайдашихи.

Семантика кохання супроводжує почуття - збори Мотрі на побачення передано зображенням фарбування нігтів [6, 24]; танцюючими фігурками відтворено танці Карпа і Мотрі [6, 26]; наявні емблеми любові (сердечки, закохані обличчя); двічі зустрічаємо обручки. Почуття Мелашки уособлює зміна сонця на зірку: «Мелашка ввійшла в свою убогу хатину і стовпом стала. Доки вона йшла поруч з Лавріном, доти на неї неначе південне сонце світило, а як увійшла в хату, для неї неначе сонце впало з неба і одразу стала темна ніч». [6, 71-72]

Жести виражають різні почуття героїв: жест «ок» супроводжує вибір Карпом нареченої, жест «палець вниз» – враження Кайдашихи від Западинців, жест молитви – рішення Мелашки піти на прощу. Рух по дорозі до Києва передає зображення відбитку ніг на одній сторінці та церкви, як кінечного пункту, на другій. [6, 100-101] Пошук Мелашки підкреслено малюнком лупи, як одного з інструментів детектива [6, 24]. Втечу Кайдашихи від розлюченого Карпа передано смайликом бігаючої людини [6, 165]. Час змальовано зміною циклів місяця; затемнення також уособлює перше прозріння Мелашки від образ, спричинених Кайдашихою [6, 88-92]. Смайли можуть відтворювати пейзаж (наприклад, листок під описом Семигор, зорі – під час нічних побачень), архітектуру (церква, у якій молився Кайдаш).

Деталі, підкреслені Іваном Нечуєм-Левицьким, подвоюються смайлом: зображення чобітка [6, 79], у яких Маруся поїхала на оглядини; сльоза, що пролила Мелашка [6, 93]. Деякі смайли містять художню інтерпретацію: зокрема, малюнок шапіто під час розглядин у Довбушів, що натякає на комедію Кайдашихи, зокрема її гру на публіку. [6, 28-29]

Як наголошує Наталія Космацька, «ілюстрації, що є складовими художньої книги, покликані, з одного боку, тлумачити вербальний ряд. З іншого боку, вони є іншою, повністю окремою книгою, паралельною словесній,

та їхня присутність дає змогу створити новий твір». [5, 72] Володимир Фаворський, гравер, порівнював книгу з «оркестром різних інструментів», кожний з яких має власний голос». [9, 51] По суті, будь-яка ілюстрація твору може мати один з двох виявів: або доповнювати, розкривати зміст тексту, або заперечувати його, нівелюючи тему. Валерія Ляшенко обирає першу стратегію, намагаючись перекинути міст між минулим і нинішнім завдяки сучасним засобам візуальної мови. Зазначимо, що ця ідея не поодинокі: брати Капранові видали історію України у коміксах, на теренах інтернета є паблік «Файні меми про українську літературу».

Художниця відходить від канонів реалізму, у царині якого було створено повість: зображення задають читачеві загадку, навіюють певні асоціації. Деякі ілюстрації «змагаються» з текстом: вони «передбачають» розвиток сюжету, натякаючи на майбутні події (наприклад, пляшки у пейзажній замальовці Семигор), або візуально «дописують» твір (зокрема, мініатюра зображення кухні, як Мотрине бажання свого господарства). Ілюстрації підкорюються загальній концепції: агресія маркується червоним, передчуття негараздів – чорним, печаль Мелашки – синім; ілюстрування негативних сторін сімейних стосунків характеризується деформацією, роздвоєнням, закресленням або замальовуванням. Зображення стосунків невісток і Кайдашихи відмінні: Мотрині взаємини сповнені вогню і передані червоним кольором, Мелашині – слізьми і, відповідно, блакитним кольором. Після конфліктів зображення Мотрі змінюється, вона вперше постає розділеною навпіл. Дефрагментовані ілюстрації передають тугу Мелашки за Лавріном і її перший конфлікт з Кайдашихою. Отже, вони неначе сугестують порушення гармонії. Схожим прийомом виступає відсутність облич. Перше сховане обличчя – у Карпа, який намагається втриматися і не вдарити батька; обличчя Мелашки затулене рукою від туги за Лавріном; обличчя у Карпа і Кайдашихи закреслені після того, як син підняв руку на матір. Застосовує художниця і прийом гіперболізації: людська постать ховається у величезну жовту туфельку (підсилення деталі жовтих сап'янців, які немов знищують Кайдашиху, стають її відображенням у

сприйнятті інших персонажів); пияки сидять на бортику величезного відра з горілкою (наочний показ, як зникає людська сутність у «пияцтві»).

Валерія Ляшенко використовує буквалістичний переклад, зокрема, при розділі майна читач буквально бачить половину котів та собак; при сварці Кайдашихи і Палажки – напівжінок-напівпівнів. Акцентована тема погляду: зневажливий, підкреслений рисками (коли Маруся дивиться на Мотрю або прочани на Палажку); порушений (око у руці Кайдаша); звичайний (дівчата бачать танцюючу пару – Мотрю та Карпа). Наявні гротескно-неміместичні (зображення візій Кайдаша) та реалістично-наочні (фрагменти сучасних храмів, скульптура Батьківщини-матері) ілюстрації, які співпадають із візуальними стратегіями самого письменника. Попри наявну марковану старовиною лексику та побут (наприклад, опис бійки за мотовило), ілюстрована повість «Кайдашева сім'я» сприймається більш сучасною, наближеною до сьогодення. Адже, за влучним виразом Валерії Ляшенко, «протягом більш ніж ста років, які минули від часу написання твору, людство встигло удосконалити все на світі, але при цьому не зробило ні кроку назустріч взаєморозумінню та подоланню своїх вад».

Отже, ілюстрації, хоч і не вписуються у рамки академічного живопису, проте розкривають повість, подекуди перегукуючись із візуальними стратегіями самого Івана Нечуя-Левицького. Художниця робить спробу уникнути відстані між автором з його епохою і читачем сучасним, з одного боку, роблячи словесне видимим, а з іншого – трансформуючи візуальні символи на новіші, наявні у читацькому досвіді.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гундорова Т. Жінка і дзеркало, 2000 [Електронний ресурс] / Т. Гундорова – Режим доступу: <http://www.ji.lviv.ua/n17texts/hundorova.htm>
2. Дудник Т. Нестандартна сім'я. Сучасне видання «Кайдашевої сім'ї» розриває шаблони [Електронний ресурс] / Т. Дудник. – Режим доступу: <http://blog.yakaboo.ua/%D0%BD%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D0%B0%D1%80%D1%82%D0%BD%D0%B0-%D1%81%D1%96%D0%BC%D1%8F->

%D1%81%D1%83%D1%87%D0%B0%D1%81%D0%BD%D0%B5-
%D0%B2%D0%B8%D0%B4%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%8F-
%D0%BA/

3. *Колаж* – це що таке в образотворчому мистецтві та комп'ютерної графіки [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://poradu.pp.ua/tehnika-tehnologyi/17820-kolazh-ce-scho-take-v-obrazotvorchomu-mistectv-ta-kompyuternoyi-grafki.html>
4. *Колісніченко Г.* Колаж в образотворчому мистецтві: термінологія, класифікація та проблема вивчення. / Г. Колісніченко // Вісник ХДАДМ. Мистецтвознавчі та культурологічні аспекти дизайну – №6 – 2011 – С.153-155.
5. *Космацька Н.* Роль графічного зображення в інтерпретації текстів з невербальним компонентом / Н. В. Космацька // Наукові записки Національного університету "Острозька академія". Сер. : Філологічна. – 2013. – Вип. 33. – С. 71-73.
6. *Нечуй-Левицький І.* Кайдашева сім'я: Повість / І. Нечуй-Левицький –К.: Основи, 2015. – 176 с.
7. *Сидоров А.* Книга и жизнь: сборник книговедческих работ / А. Сидоров – М., 1972. –234 с
8. *Усманова А.* Визуальный поворот [Електронний ресурс] / А. Усманова. – Режим доступу: <https://refdb.ru/look/1985374.html>
9. *Фаворский В.* Рассказы художника-гравера / В. Фаворский – М., 1976. – 106 с.