

24. Копержинський К. Обряди збору врожаю : Обряд несення вінка та снопа додому / К. Копержинський // Первісне громадянство та його пережитки на Україні : наук. щорічник / [за ред. Грушевської]. – К. : Держ. вид-во України. – 1926. – № 1. – С. 2.
25. Курочкін О. Еротичні весільні ігри українців / О. Курочкін // Берегиня. – 2004. – № 1. – С. 36–46.
26. Марчук З. Генеалогія українського весілля / Марчук З. – Луцьк : Ін-т культур. антропології, 2005. – 284 с.
27. Петров В. Весілля як родовий акт і весільні пісні / В. Петров // Енциклопедія українознавства. – К. : [б. в.], 1994. – 400 с.
28. Шевченко Л. Звичаї, зв'язані з закладами будівлі / Л. Шевченко // Первісне громадянство та його пережитки на Україні : наук. щорічник [за ред. Грушевської]. – К. : Держ. вид-во України. – 1926. – № 1. – С. 2.

УДК 821.161.2-31 Карманський

*Світлана Бортник
(м. Луцьк)*

ВІЗУАЛЬНІ ВИДИ МИСТЕЦТВА В РОМАНІ «КІЛЬЦІ РОЖ» ПЕТРА КАРМАНСЬКОГО: СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ ЧИ ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ?

Розглянуто специфіку понять «синтез мистецтв» та «інтермедіальність». Із погляду інтермедіальності досліджено залучення П. Карманським до власних літературних творів окремих елементів живопису, архітектури та скульптури.

Ключові слова: синтез мистецтв, інтермедіальність, візуальні види мистецтва (живопис, скульптура, архітектура), П. Карманський.

Бортник С. А. Визуальные виды искусства в романе «Кильцы рож» Петра Карманского: синтез искусств или интермедиальность? В статье рассматривается специфика понятий «синтез искусств» и «интермедиальность». С точки зрения интермедиальности исследуется привлечение П. Карманским к собственным литературным произведениям отдельных элементов живописи, архитектуры и скульптуры.

Ключевые слова: синтез искусств, интермедиальность, визуальные виды искусства (живопись, скульптура, архитектура), П. Карманский.

Bortnik S. A. Visual Types of Art in a Novel to «Kiltsi Roj» of Peter Karmanskiy: Synthesis of Arts or Intermediality? In the article the specific of concepts is examined «synthesis of arts» and «intermediality». From point of intermediality bringing in of P. Karmanskiy is probed to own literary works of separate elements of arts of painting, architecture and sculpture.

Key words: synthesis of arts, intermediality, visual types of art (painting, sculpture, architecture), P. Karmanskiy.

У сучасних наукових дослідженнях поряд із поняттям «взаємодія мистецтв», або «синтез мистецтв», усе більшої актуальності набуває поняття інтермедіальності, яке розглядається як окремий різновид інтертекстуальності. Вважаємо, що для досліджень літературознавчого характеру ключовим є таке розуміння інтермедіальних відношень у безпосередньому зв'язку з інтертекстуальністю, яке передбачає словесне текстове відтворення запозичених елементів різних рівнів з інших мистецтв. Водночас варто визнавати й широке трактування інтермедіальності як явища семантичного і знакового перекодування певної текстової інформації різного характеру, що спостерігається у сфері мистецтва і загалом культури.

Чітке окреслення проблематики інтермедіальних досліджень у ХХ ст. великою мірою обумовлене процесами, які відбувались у гуманітарних науках, зокрема, найважливішим поштовхом до цього стали принцип ототожнення законів побудови тексту й культури, ідеї структуралізму та деконструкції. Також дослідники активізацію інтермедіальності пояснюють тим, що художнє мислення цього часу є синтетичним за своєю природою і багатогранним у формах свого художнього вираження. Самі способи взаємодії та взаємовизначення художніх мов у ХХ ст. суттєво відрізняються від тих, якими вони були в попередні культурні епохи. Саме тому питання, пов'язані з дослідженням взаємодії різних видів мистецтв, почали вимагати нових методологічних підходів. Інтермедіальність стала одним із найважливіших понять у сучасній методології досліджень художньої культури [3, 4].

Незважаючи на вже численні інтермедіальні дослідження в різних країнах, загальноприйнятої методики аналізу міжвидових взаємодій, вербальних і невербальних текстів досі не існує. Сучасні дослідники під час розгляду інтермедіальності спираються в основному на праці літературознавців, мистецтвознавців, культурологів, присвячені проблемі синтезу мистецтв, а також на конкретні дослідження різних аспектів взаємодії літератури з музикою, живописом, театром тощо. Це і не дивно, адже за змістовим наповненням та функціональним призначенням інтермедіальності передували терміни «взаємодія мистецтв» та «синтез мистецтв», які в практиці досліджень використовувалися науковцями як синоніми. На межі ХІХ–ХХ століть «синтез мистецтв» набув більшої популярності в мистецтвознавчих розвідках та не втрачав свого авторитету впродовж усього ХХ ст. Чому ж ви-

никла потреба в новому терміні «інтермедіальність» і в чому полягає різниця між синтезом мистецтв та інтермедіальністю?

Р. Краукліс, говорячи про синтез мистецтв, зазначає: «По-перше, синтез, у тому числі синтез різних видів мистецтва, передбачає об'єднання двох чи кількох видів мистецтва в одне органічне ціле. У цьому разі мова йде про якісно нове художнє утворення, яке виникає для досягнення певної художньої мети. Цим синтез відрізняється від еклектики (чи конгломерату), де частини не можуть утворювати гармонійної єдності. По-друге, щоб синтез відбувся, його “учасники” повинні мати певну спорідненість і водночас якісно відрізнятись, щоб взаємно збагатити один одного й одночасно розширити можливості нового явища» [4, 14]. Далі дослідниця стверджує, спираючись на міркування С. Шера, що поняття інтермедіальності виникло в результаті необхідності розділити власне художній синтез, який відбувається в театральних жанрах (опері, пантомімі) й кінематографі, і численні явища «взаємного освітлення» (О. Вальцель) та взаємодії мистецтв, які не можна назвати синтезом повною мірою, і що власне для другої групи в останнє десятиліття ХХ ст. і був запропонований термін «інтермедіальність» аналогічно до терміна Р. Барга та Ю. Крістєвої «інтертекстуальність». Також Р. Краукліс наводить міркування Ханзен-Леве, котрий, виходячи з уявлення про комунікативну природу художньої мови, встановив різницю між «мультимедійною презентацією» (синтетичні жанри) і «мономедійною», де «конститутивні межі встановлені однією, головною мовою» [4, 14]. Мономедійна презентація навіть при імітації засобів іншої мови мистецтва зберігає «автономність художньої форми» [4, 14], на відміну від якісної новизни синтетичного утворення. Відтак інтермедіальність постає особливим різновидом взаємодії різних мов мистецтва в межах мономедійної презентації. Оскільки явище інтермедіальності ґрунтується на відсиланні через знак одного мистецтва до знаку іншого, дослідниця доводить, що при цьому відбувається «переклад художнього коду», одна художня мова включається в систему виражальності іншої мови, в результаті з'являється нове «означуване». Інформація, переведена в інший код, розглядається крізь призму нового коду і, відповідно, набуває нового значення, підкорюючись головній мові [4, 15–16].

Слушною бачиться й думка Н. Тишуніної, яка специфіку інтермедіальної взаємодії мистецтв пояснює таким чином: «На відміну від романтичного “синтезу мистецтв”, у системі інтермедіальних відно-

шень відбувається не взаємодоповнення мистецтв, а своєрідне “цитування” одного виду мистецтва іншим. У цьому аспекті інтермедіальність співвідноситься з інтертекстуальним моделюванням художнього твору» [5, 16]. Проте якщо в системі інтертекстуальних відношень зв’язки вибудовуються всередині одного семіотичного ряду і “цитування” відбувається всередині одного семіотичного коду (тобто новий літературний твір уключає в себе літературні претексти, твір живопису – живописні, музичний – музичні і т. д.), то в системі інтермедіальних відношень, як правило, спочатку відбувається “переклад” одного художнього коду на інший, а потім – взаємодія, але не текстів, а змістів текстів, і мова одного виду мистецтва включається в систему художньої виразності мови іншого виду мистецтва. Так відбувається не цитування, а кореляція текстів. Тому можна сказати, що інтермедіальність – це наявність у художньому творі таких образних структур, які містять інформацію про інший вид мистецтва [5, 16–17].

Ставлячи собі за мету розглянути інтермедіальні зв’язки різножанрової творчості П. Карманського з візуальними видами мистецтва (живописом, скульптурою, архітектурою), будемо посилатися на ці та інші теоретико-методологічні напрацювання попередників, зокрема на класифікацію Стівена П. Шера, яку дослідник запропонував у своїй монографії 1948 року для репрезентації звукового, музичного в літературі, а саме: 1) словесна музика (*word musik*, *Wortmusik*) – література намагається запозичувати засоби вираження музики, прагне до музичності складу, вірша; 2) уподібнення словесного тексту до тієї чи іншої музичної форми і структури; 3) вербальна музика (*verbal musik*) – література намагається відтворити музичний художній світ, передати специфіку музичного переживання. Згодом цю класифікацію по своєму відкоректував Альберт Гір, він співвідніс словесну музику з функцією сигніфіканта, означаючого структурні паралелі з функцією сигніфіката, означеного – вербальну музику з функцією денотата, референта. Прийнятним для цього дослідження буде припущення І. Борисової про те, що простота й універсальність такої семіотичної проєкції дає змогу поширити її і за межі суто літературно-музичних інтерференцій та застосувати до вербально-іконічних й інших різновидів інтермедіальності [2]. Вважаємо, що аналогічно до поняття «вербальна музика» в інтермедіальних студіях цілком виправдано можна використовувати й поняття «вербальний живопис», «вербальна скульптура», «вербальна архітектура» тощо, які, зрештою, зводять-

ся до мистецького явища, означеного терміном екфразис. Слід визнати, що це одна з найбільш поширених і найпродуктивніших форм міжвидових «перекодувань» мистецтв, тим паче з погляду літератури. А відповідно до «словесної музики» доречними будуть поняття «словесного живопису», «словесної архітектури», «словесної скульптури» тощо.

Як відомо, від початку написання роману «Кільці рож» П. Карманського (1910 р.) і до його закінчення (1921 р.) пройшло десятиліття, позначене подіями Першої світової війни, національно-визвольними змаганнями українців за свою самостійність, змінами в особистому житті й естетико-світоглядною еволюцією митця. Це зумовило певну специфіку твору і на ідейно-тематичному, і на композиційному рівнях. Відповідно, в першій частині роману переважає культурно-мистецька проблематика, в другій – націєтворча. Таке розміщення акцентів визначає специфіку інтермедіальних комунікацій твору.

Стосовно інтермедіальних зв'язків твору із зоровими видами мистецтва, то найвиразніше представлені кореляції з живописом, скульптурою та архітектурою. Прикметно, що дуже часто в тексті вони тісно взаємопереплітаються, взаємодоповнюються, збагачуючи виражальну й зображальну майстерність автора.

Тяжіння першої частини «Кілець рож» до символістської манери художнього творення визначає посилену увагу до культурно-мистецької проблематики, відповідно тут сконцентровано найбільше очевидних інтермедіальних включень. Уже з перших рядків твору помітною стає живописність оповідного стилю, що включає в себе й своєрідний перелік архітектурних споруд. Автор знайомить читача з головним героєм – Святославом Петровичем у вечірньому Римі в оточенні давніх руїн: *«Повний місяць викочувався понад ліс домів і палат Риму, посріблював церковні бані і заволікав мерехтячою плісінню руїни Форуму, Палятину і термів. (...) Над головою чоловіка, що сидів на арені Колізею на коринтійському капітелю, який остався з давньої колони, повисла малахітова баня, засіяна сріблестими, мерехтячими зірками, що боролися з ясністю вмираючого дня і з сяйвом місяця»*. Замилювання рештками древньої римської культури є улюбленим заняттям Петровича, що певною мірою свідчить про його схильність до усамітнення, відсторонення від життя. Дружина Святослава Петровича Ірена – мила, інтелігентна жінка, *«так і пропадає за*

галереями». Про зацікавлення та уподобання Петровичів свідчить й інтер'єр їхнього помешкання, в якому Росткович під час свого першого візиту до них відразу помітив: «На стінах були порозвішувані акварелі з римськими пейзажами і гарна копія Беклінового "Острова смерти". На етажерках стояли мармурові та бронзові мініатюри кращих римських статуй, мініатюра капітолійського «Вмираючого гладіатора», групи Лаоконта, "Грацій" Канови тощо. В оригінальних античних вазах пишались рожі та буйні цикламени. В етажерках стояли італійські класики в прегарних флорентійських палітурках з ренесансовими витисками, а на столі лежали, як настільні книжки, «Поезії» Леонарді і його ж "Діалоги"». А. Гір свого часу вказував на «нульовий ступінь» (Schwundstufe) вербальної музики стосовно текстів Стендаля, коли «оповідач не витрачає часу на те, щоб описувати вплив музики на слухача, припускаючи, що читач знає і цінує цю музику, до того ж із тих же причин, що й він сам» [2]. Очевидно, подібні міркування цілком можуть стосуватися не лише присутності музики в літературному творі, а й інших вербальних та невербальних мистецтв, у тому числі зорових. У такому разі наявність вищенаведеного переліку живописних та скульптурних творів (а також тих, що ще будуть надалі наводитися), в оточенні яких перебувають головні герої, визначає їхні мистецько-естетичні орієнтири, а відтак, можемо стверджувати, й орієнтири самого П. Карманського, і великою мірою вказує на очікування автором відповідної ерудиції від читачів.

Пейзажист, портретист, жанрист Богдан Росткович, як він сам себе називає в романі, став цікавим співрозмовником для Ірени під час прогулянок містом. Вона для нього теж була гідним і цікавим товариством, оскільки мала «розуміння й відчуження творів мистецтва», і добре обізнана з інтересними місцями в Римі. Зокрема, Ірена пропонує Ростковичеві для малювання такі архітектурні споруди, як «Віа Алія з руїнами акведуків, протестантське кладовище, терми Каракалли, вілла Боргезе з її чудовими пініями, вілла Андріяна біля Тиволю, вілла Д'есте у Тиволю». Загалом у романі автор приділяє величезну увагу топоніміці Рима, Львова, Києва разом з архітектурними витворами, при цьому часто подає це все, використовуючи мінімум описовості, просто називає окремі об'єкти.

Однак усе ж найбільш цікавою і показовою для цього дослідження, на нашу думку, є така форма інтермедіальних кореляцій із

зоровими мистецтвами, як екфразис, який «передбачає розкриття засобами літератури ідейно-естетичного змісту творів малярства, скульптури, архітектури, музики та інших мистецтв» [1, 224]. Застосування П. Карманським екфразису стосовно витворів архітектури найбільш яскраво демонструється на прикладі давньоримських пам'яток. Так, наприклад, перейнятий філософськими міркуваннями, замріяний Петрович споглядає сонний Колізей, захоплюється його величчю: *«Перед ним стояв велет з темними пащеками коридорів, з ложею цезарів, з численними нішами, з яких пощезали білі мармурові статуї, і з отворами, в яких темним малахітом застигло вечірнє небо. Під ним чорніли ями підземних льохів, в котрих колись тримали диких звірів, готових до кривавих герців»*. Живописність описової манери у творі постійно передбачає присутність архітектурних або ж скульптурних споруд, що стають фоном для переживань Петровича.

Скульптурні «тексти» теж привносяться до твору методом опису, у першій частині роману найчастіше це відбувається під час прогулянок головних героїв Римом. Ірена та Святослав Петровичі разом із Богданом Ростковичем, наприклад, проходять *«повз позолоченої кінної статуї Марка Аврелія, що стоїть поміж двома палатами з цінними музеальними зборами»*, спускаються *«широкими сходами повз клітки з вовчицею і з орлами і повз чорну статую останнього римського трибуна Кола ді Рієнці»*, опиняються на Венеційській площі, *«під грандіозним монументом з карарийського мармуру, яким сучасна Італія убезсмертнила першого короля «Третьої Італії»*.

Апелювання до італійської історії водночас з умінням, гідним живописного полотна, словесно відтворити культурні й природні реалії Риму є характерною особливістю твору.

Залучення письменником до тексту роману описів творів образотворчого мистецтва чітко представлено на прикладі картин героя роману – художника Богдана Ростковича, в котрого закохалася дружина Петровича Ірена. Спостерігається доволі своєрідний прояв згаданого прийому, адже не йдеться про реального художника і його картини (хоча наявність прототипа не виключається), а про умовного, вигаданого персонажа.

Письменник особливо часто послуговується таким поняттям живопису, як картина, при цьому не завжди у значенні живописного полотна. Часто в пейзажних замальовках присутня динаміка. У подібних ситуаціях, очевидно, варто говорити вже про певні інтермедіальні

кореляції з кіномистецтвом, власне, про схожість принципів та способів художнього творення, але різними «мовами», різними засобами. Однак, у творі наявні й цілком статичні описи, що, безперечно, більшою мірою відповідають поняттю картини в живописі. Так, наприклад, повертаючись із Відня в Україну, Петрович спостерігає «сумну», «жахливу картину смерти», що залишилася на території Галичини після «воєнної хуртовини» Першої світової війни. Тут варто згадати й уже вказані в інших контекстах статичні, більш-менш детальні, описи різного тематичного спрямування, включаючи змалювання природно-ландшафтних, архітектурних, скульптурних комплексів тощо.

Апелювання до текстів образотворчого мистецтва в романі П. Карманського «Кільці рож» відбувається через використання особливостей художньої манери різних художників, наприклад, римські діточки нагадують головному героєві ангелят із картин Рафаеля, Ботічеллі і Фра Анджеліно або ж, коли головний герой через багато років завітав до свого улюбленого Колізею, *«перед ним зринає картина минулого і зливається з картиною сучасного. І картина виходить чорна, сумна, порізана гострими рембрандтівськими контрастами»* тощо.

Ще одним цікавим аспектом розгляду інтермедіальних зв'язків між мистецтвом слова та мистецтвом пензля в романі постає специфіка естетичних (заразом і громадянських) позицій митців Святослава Петровича та Богдана Ростковича. Суспільно-політичні катаклізми ставали своєрідним індикатором істинності мистецького покликання героїв П. Карманського та визначали певною мірою попит на те чи інше мистецтво.

Таким чином, інтермедіальні комунікації роману «Кільці рож» П. Карманського з живописом, архітектурою та скульптурою представлені різнопланово, вони тісно співіснують та часто взаємонакладаються. Щодо архітектури та скульптури, то автор найчастіше апелює до реальних витворів цих видів мистецтва, описуючи їх (так звана вербальна архітектура, вербальна скульптура, або екфразис) чи просто називаючи. У кореляціях із живописом теж найпоказовішою є вербалізація живописних полотен, однак уявного художника, та так званий словесний живопис. Окрім зазначених різновидів інтермедіальних кореляцій, сформованих на базі класифікацій С. П. Шера та Р. Гіра, у романі П. Карманського також спостерігаються, як бачимо,

алюзивні відсилання до творчої манери окремих художників, використання певних понять чи термінів невербальних мистецтв, взаємодія літератури та живопису на рівні персонажів-митців, котрі представляють ці мистецтва тощо.

Література

1. Літературознавчий словник-довідник / [за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка]. – К. : ВЦ «Академія», 2006. – 752 с. – Сер. : Nota bene.
2. Перевод и граница : перспективы интермедиаальной поэтики / И. В. Борисова // Toronto Slavic Quarterly – № 7. – Winter 2004. – Библиогр. : 47 назв. [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://www.utoronto.ca/tsq/07/borisova07.shtml> (20.04.2009)
3. Современное литературоведение в аспекте междисциплинарных исследований : методология интермедиаального анализа. – 21 с. – Библиогр. : 49 назв. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.unikonstanz.de/FuF/Philo/LitWiss/Slavistik/kn-spb/pdf/analiz.pdf> (14.04.2009)
4. Типология литературно-музыкальных корреляций / Р. Крауклис // Филол. зап. : материалы герцен. чтений : сб. ст. / [ред.-сост. А. М. Новожилова] ; Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – СПб., 2005. – С. 13–18. – Библиогр. : 7 назв. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://povruslit.narod.ru/science/zapiski2005.doc> (14.04.2009)
5. Тишунина Н. В. Интермедиаальность : к определению границ понятия / Н. В. Тишунина // Тез. I Междунар. конф. Литература в системе искусств : методология междисциплинарных исследований : 23–25 марта 2000 г. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2000. – С. 16–17.

УДК 821.161. 2-1 Влизько

*Дружиневич Лідія
(м. Луцьк)*

МУЗИЧНІСТЬ ЯК ЕЛЕМЕНТ ПОЕТИЧНОГО СВІТОВІДЧУТТЯ ОЛЕКСИ ВЛИЗЬКА

У статті розглянуто поезії Олексі Влизька щодо наявності в них музичних елементів. Зроблено акцент на звуковому сприйнятті віршів, проаналізовано ключові музичні образи, а також їх художнє осмислення в поетичній системі автора.

Ключові слова: музичність, музичний жанр, звуковий образ, поетичне зображення.