8. Сетонайкай (зібрання японської поезії в перекладі на українську мову) // Всесвіт.– 2004.– № 3−4.– С. 20−25.
9. Українка Леся. Лірика. Драми.– К.: Дніпро, 1986.– 415 с.
10. Українка Леся. Твори: У 12 т.– Т. 8: Літературно-критичні статті.– К.: Дніпро, 1977.– 367 с.
11. Хвильовий М. Твори: У 2 т.– Т. 1: Поезія. Оповідання. Новели. Повісті.– К.: Дніпро, 1990.– 650 с.
12. Шумило Н. Від соціальних настроїв до літературних // Слово і час.– 1996.– № 6.– С. 84−87.
13. Эпштейн М. Н. “Природа, мир, тайник вселенной…”: Система пейзажных образов в русской поэзии.– М.: Высш. шк., 1990.– 303 с.
14. Pavlyshyn M. Aspects of Literary Process in the USSR. Southern Review (Adelaida), 1991.− 731 p.

УДК 821.161.2-1.09

Марта Хороб

ЕСТЕТИЧНИЙ СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ У ПОЕЗІЇ СВЯТОСЛАВА ГОРДИНСЬКОГО

На матеріалі лірики Святослава Гординського (1906−1993; художника-маляра, поета, літературознавця й мистецтвознавця) здійснено ідейно-естетичний аналіз збірок “Барви і лінії”, “Італійські вірші”, який засвідчує органічний синтез живописного та словесного насамперед (рідше музичного) мистецтв, що функціонують як цілісне художнє явище.

Ключові слова: синтез мистецтв, психологія творення, світобачення поета й живописця.

Horob M. Aesthetically Beautiful Synthesis of Arts in Poetry of Svyatoslava Gordinscogo. The high-aesthetic analysis (the collections “Tints and lins”, “Italian poems”) which testifies to the organic synthesis of the pictorial and in the first place verbal (more rarely musical) art that functions as the whole artistic phenomenon hes been made on the material of Svyatoslav Hordynski’s lyrics (1906–1993) (the artist – painter).

Key words: the synthesis of art, the psychology of creation, the poet and art’s world view.

У літературознавстві останніх десятиліть наукове осмислення проблеми синтезу мистецтв більше зосереджувалось на синкретизмі слова й музики (Т. Басс, М. Брістігер, В. Васіна-Гроссман, І. Глєбов,

© *Хороб М., 2008*

М. Гловінський, Л. Голомб, М. Загайкевич, Б. Кац, Г. Кисельов, Н. Машенко, О. Рисак, В. Саєнко, Р. Тіменчик, Т. Хопрова, О. Цалай-Якименко, Н. Шурова, В. Юдіна, Л. Яросевич та ін.). Якщо й зверталась увага на "співдружність" літератури з живописом, то частіше на зрізі типологічного зіставлення слова й барви в окремо взятих поетів та малярів у розвитку конкретних періодів красного письменства й образотворчого мистецтва (В. Альфонсов, К. Баршт, К. Пігарев, З. Старкова, М. Хмелюк, статті М. Соколянського, О. Ковальчук, Б. Шашкевич, В. Зінченко зі збірника "Література й образотворче мистецтво" (КДУ, 1971) тощо). Потреба дослідження органічної взаємопов'язаності нуртуючих в одній творчій особистості двох чи кількох талантів, які створюють єдину стихію образно-мистецького мислення та вираження, і сьогодні є актуальною через її недостатнє вивчення. Ґрунтовна праця І. Франка "Із секретів поетичної творчості" й нині є тією основою, на якій ґрунтуються подальші як монографічні, так і дотичні розвідки (І. Денисюк, М. Ільницький, О. Мацяк, О. Рисак, К. Шахова, В. Чайківська та ін.).

Вибір *об'єкта дослідження* – поезія Святослава Гординського у світлі вищезгаданої наукової проблеми є не випадковим не лише тому, що кінець 2006-го й 2007-й рік оголошено роком відзначення 100-літнього ювілею митця ("Урядовий кур'єр.– 2006.– 15 листоп.), багатогранна творчість якого почала повертатися на рідну Вкраїну лише в знакових 90-х рр. XX століття, але й відповідно до її глибинної сутності. Бо творив він у поезії й літературознавстві, перекладацтві й історії літератури та в різних видах образотворчого мистецтва (малярстві, графіці, мозаїці, іконопису тощо). Не можна оминути його ґрунтовних праць у галузі мистецтвознавства[*].

---

[*] Маємо на увазі: Микола Глущенко (разом із Ковжуном П.).–Л.: АНУМ, 1934 (укр. і фр.); Тарас Шевченко-маляр.– Краків: Укр. вид-во, 1940; Павло Ковжун.– Краків, 1944; Крук, Павлось, Мухин – три українські різьбарі.– Мюнхен, 1947; Archipenko – 50 CreativeYear (Intkodacton).– New York,1960; Aexis Gritchenko, sa vie, son ocutre (текст у співавт. С. Горд).– Paris, 1964; Українські церкви в Польщі, їх історія, архітектура і доля.– Рим, 1969; Віктор Цимбал. Моногр.– УВАН, 1972; (рез. анг., нім., ісп.); Українська ікона XII–XVIII ст.– Філадельфія, 1973; Петро Андрусів: Моногр.– Нью-Йорк-Рим: УВАН, 1981; Галина Мазепа. Моногр. (разом із В. Поповичем: Мюнхен: УВУ, 1983; Українська ікона на тлі універсалізму візантійського стилю.– Мюнхен, 1990 та ін.

Хоча в українській літературі й були творчі постаті (насамперед Т. Шевченко, а також В. Винниченко, Наталена Королева, Оксана Лятуринська, Галина Мазуренко, І. Крушельницький, В. Хмелюк тощо), кожна з яких більшою чи меншою мірою виявляла себе в схожих із С. Гординським художніх пластах, та проблема цілісного осмислення як вищезгаданих (може, крім Тараса Шевченка), так і не названих тут письменників із погляду сув'язі мистецтв та їх творчого самовираження, все ще може дати стимул і для науковців XXI століття. Бо хоч чи не перші в незалежній Україні дослідники спадщини С. Гординського М. Ільницький [4] і Т. Салила [9] вже в заголовках своїх статей звернули увагу читачів і дослідників на центральну рису письменницького стилю ("В оркестрі кольорів і звуків", "Навала форм, і почувань, і слів..."), усе ж ця проблема в них не була головною, а принагідною в осмисленні доробку письменника.

Як відомо, формування творчого світу будь-якого майбутнього митця починає визрівати в дитинстві. Виростаючи в інтелектуальній родинній атмосфері професора давньої і нової літератури Ярослава Гординського, дійсного члена НТШ, учня відомого славіста Вартослава Ягича (сестра Святослава опановувала гру на фортепіано у Відні, в учня Ліста), син не міг не вбирати спонтанно зацікавлень батька, вражень від спілкування з його оточенням у Коломиї, зокрема у Львові, що допомогло йому ввійти в мистецькі кола вже згодом в Берліні, Парижі, Кракові, Італії, США та Канаді, починаючи з 20−30-х рр. XX ст. Та, захворівши в десятилітньому віці (за спогадами письменника й фольклориста С. Пушика, на менінгіт, за Д. Степовиком, на скарлатину) й утративши назавжди слух, С. Гординський не має змоги сприймати світ через звуки чи живу розмову зі співбесідниками, тому спілкується за допомогою письмових записок або вловлює сказане за артикуляцією губів (музичні тони вібруватимуть дуже глибинно, через внутрішнє осягання притлумлених нашарувань у формі спогадів-відблисків – зорових, слухових чи в сполуках із словом і барвою). Ось чому загострюється світобачення через колір насамперед, а вже тоді та водночас і через написане, читане, бачене слово. Це засвідчує ранній період творчості, як правило, пов'язаний із малярством (навчання в академічній гімназії та мистецькій школі Олекси Новаківського у Львові, а згодом європейський період навчання – Академія мистецтв у Берліні та класична Академія Жуліян у Парижі, Модерна академія Фернана Леже), організація художніх виставок, праця

в часописах тощо. 1933 рік явив сучасникам Святослава Гординського іншу творчу іпостась – поета, але майже нероздільно пов'язаного із зором професійного художника-маляра.

Уже назва першої поетичної книги "Барви і лінії" акцентує на єдності того в його мистецькому світі, що і тоді, і пізніше визначатиме сутність творчого обличчя: поєднання традиційної класичної школи в індивідуальній барві та модерних шукань, якими так природно захопиться С. Гординський у молодому віці в центрі тодішнього авангарду – Парижі, спираючися на геометричні лінії "кубістів" насамперед. Власне, заголовок збірки можна трактувати як деяку перевагу кольорів під рукою майстра пензля, і, тільки прочитавши її, реципієнт ввійде у сплав поетичних та малярських засобів вираження. "Кольори і слова", "Як кінчається заходом день", "Санною", "У повітрі вогкістю тягне" та інші є підтвердженням вищесказаного:

Кольори і слова в надхненному танку
Однаково дзвенять у ритмі мелодійнім,
Шукаючи сполук, де б кожен серця стук
Акордом уставав дзвінким і гармонійним [3; 37]

Художньо довершено С. Гординський зумів переконати читача в поетичній красі як основі естетики й літературної творчості, що тут ґрунтуються на вростанні та зрощеності словесного й малярського способів відображення дійсності. І, йдучи за І. Франком, найголовнішим тут є "враження", яке "робить на нас даний твір", і одразу ж прагнення зрозуміти, "якими способами артист зумів осягнути те враження" [11, 190]. Ключовими є початкові два слова першої строфи "кольори" й "слова", що акумулюють у собі ті засоби, якими володіють руки й мозок майстра пензля та пера і які за всієї їх окремішньої самодостатності в синтезі здатні створити гармонію єдності, що відображається в мелодійнім ритмі та натхненному танці, де співмірність одного й другого оголошується "власне автором" однаковою ("*однаково дзвенять*"). Та вже від другого до останнього рядка строфи цієї поезії зорові й поетичні образи відчутно переростають у слухові, музичні, явивши їх органічний симбіоз, адже "зв'язок поміж видами мистецтв має характер не зовнішнього стику, а внутрішнього, органічного взаємопроникнення" [8, 60]. Це ще раз акцентує на своєрідності такого типу творчої особистості, де співіснують кілька способів вловлення й відображення картини зовнішнього світу через

складні внутрішні процеси, вивченням яких, як відомо, займаються не лише літературознавці та мистецтвознавці, а й психологи, філософи тощо. Це таких, як С. Гординський, І. Павлов зараховує до "художників у всіх їх родах: письменників, музикантів, живописців, які «схоплюють дійсність цілком, суціль, сповна, живу дійсність, без всілякого дроблення, без всілякого роз'єднання»" [7].

І хоч музика як інший вид мистецтва, як окремий пласт психології творення образу зовні є менш помітний у поетичній творчості письменника порівняно з живописом, усе ж тут сугестивно відчутна присутність музичного ритму, дзвону, які, зрозуміло, "власне автор" відтворює через внутрішнє відчуття музики в собі, у душі, доповнюючи це схоплення дійсності "сповна". І якщо передати градацію звука, то її можна виразити від одиничного до гармонійного поєднання кількох музичних згуків: стук (серця) – акорд – ритм (мелодійний).

Іншу, далеко не однакова співмірність слова й фарби, бачимо в поезії-пейзажі "Як кінчається заходом день...":

Як кінчається заходом день,
На кольори змінюються речі;
І тоді тільки я і Гоген,
А над нами палає вечір [3, 29].

Реципієнт потрапляє в силове поле живописного краєвиду, і хоч жодним словом конкретика кольору не названа, але вона вгадується за цілком зоровим враженням від останньої фази заходу сонця, десь на тій межі між зниканням дня і мінливо-перехідним станом: день – вечір, палання якого дає змогу означити багряну барву.

Тут відображено той момент у житті природи, коли "маляр дає нам враження кольорів", а "поет викликає тільки спомини кольорів", коли "маляр апелює безпосередньо до змислу", а "поет до уяви" [11, 179], показуючи "нам лінії і контури при помочі образів доконаного руху" [11, 182]. Власне, динаміка, рух поетичного бачення ("*кінчається*", "*змінюються*", "*палає*") зливається з малярськими рисами передачі лінійної "недвижності", створюючи ефект художньої цілісності.

У центрі поезії наголос на безпосередній „фіксації художником своїх суб'єктивних спостережень і вражень" [5, 111], характерних для імпресіонізму, в тональності якого здебільшого відтворено художню дійсність С. Гординським його дебютної збірки поезій, хоч тут при-

сутні й елементи інших модерних стилів (символізму, романтизму та неоромантизму).

Уведена в поетичну структуру постать Гогена не випадкова. Вона засвідчує активність кількох, за І. Франком, “головних об’явів душевного життя”: пам’яті, завдяки якій відбулося “репродукування давніх вражень” від картин французького живописця та графіка (спільність художніх талантів, уподобань); свідомості, тобто можливості “відчувати враження, імпульси і зміни” (бо ж колористика саме цього вечора нагадала барви гогенівських малярських робіт); “чуття”, завдяки яким митець реагує на “внутрішні імпульси”; фантазії, що спонукає до “комбінування і перетворення образів” [11, 148]. “А завдяки фантазії, − за Г. В’язовським (хоч останній, на відміну від І. Франка, не ототожнює уяву й фантазію), − письменник створює те, чого ніколи в його досвіді не було, картин можливого, бажаного” [1, 136].

Ось чому в першій і завершальній строфі як своєрідній рамці з деякими уточненнями в фіналі з третього рядка з’являється ліричний герой, дуже близький до реального автора, і ліричний персонаж – Гоген :

…Щоб було лиш нас двох: я й Гоген,
І над нами наш приятель – вечір.

Прикметно, що стосунки між ліричним героєм − образом автора й ліричним персонажем є уявними, а не реальними (настільки це можливо в ліричній поезії). Адже Гоген міг бути тільки духовним приятелем, учителем для вдячного учня, який захоплювався манерою письма майстра живопису, бо ж народився Святослав Гординський два з половиною роки після смерті відомого митця. А про те, що український художник через образ ліричного героя добре знав і його творчість, і життєву біографію, підтверджує знову ж таки уявна зустріч цих двох носіїв – дійсності героя та дійсності “автора” [10, 3]:

Й на Таїті зустрів його,– й ось
Ми зустрілися знову нині.

Перевантаженість третьої строфи переліком кольорів-барв засвідчує наявність у поезії “Як кінчається заходом день...” на передньому плані художника-маляра й дещо в тіні – поета, але він обов’язково присутній, бо перед реципієнтом лірика поетичної душі, яка виражена Словом:

Він кохає кольори. Я теж.
Всі, що злиті в яскраві каданси:
Кобальт, ультрамарин, зелений Веронез,
Кров цинобри, карміни, оранжі [3, 29].

Як художник-модерніст і поет-модерніст (останній формувався непомітно, без зовнішніх виявів і виражень, а винятково внутрішньою роботою думки, явивши несподівано для всіх оту згадувану вже першу книгу лірики) він не міг не захоплюватися новими течіями в мистецтві й літературі, маючи ґрунтовну школу, рвійно вбираючи європейський, зокрема французький ритм мистецького життя, визріваючи у світі вітчизняних поетів-велетів Шевченка, Франка, а також його сучасників − Б.-І. Антонича, М. Зерова та інших представників "київської школи неокласиків", "пражан", окремих "нью-йоркців", уже за сьогоднішньою класифікацією. Згодом опублікує про всіх них професійні літературознавчі розвідки, рецензії, есеї, так вдало видані солідним томом у львівському видавництві "Світ" у 2004 році (С. Гординський. На переломі епох), і, захоплюючись Ш. Бодлером, Е. Верхарном, Ф. Війоном, теж напише про них статті, а поетів-парнасців Л. де Ліля, Ж. Ередіа, а також П. Верлена, Г. Аполлінера, П. Валері, У. Вітмена та інших перекладатиме рідною мовою. Та, попри неоднозначність оцінок його дослідників в діаспорі та Україні (Г. Костюк, В. Державин, М. Гнатишак, Б. Бойчук, Б. Рубчак, О. Мох, М. Рудницький тощо), особливо у визначенні конкретного стилю, яким писав поет, більшість із них справедливо відзначають поєднання високої класики, традиції та модерну, давши цікаві поетичні одкровення і в символізмі, і в імпресіонізмі, у неоромантизмі й у неокласицизмі. Останній, зокрема, засвідчують і книги пізнішої доби.

Проблема синтезу мистецтв органічно взаємопов'язана із проблемою психології творчості. Ще в 1979 р. російський учений Б. Мейлах констатує занедбаність її вивчення, потребу впорядкування термінології, відсутність наукових розвідок, окремих самостійних дисциплін у ВНЗ. І хоч сьогодні рівень її осмислення в національному літературознавстві помітно пожвавився (монографії В. Роменця, Л. Скупейка, А. Макарова, Г. В'язовського, Р. Піх-манця, Г. Клочека, М. Наєнка та ін.), та цілісне обґрунтування "секретів" і "таємниць" творчості як письменника, так і художника є актуальними.

У цьому плані будуть не менш цікавими, ніж поезії раннього періоду, твори С. Гординського, написані в 60−70-х рр. під назвою “Італійські вірші”. Реципієнт одразу ж відчуває красу статуй, їхню застиглу вічність у такому неперебутньому місті, як Венеція, де неокласична залюбленість у споглядання мистецької старовини узгоджується з незмінною колористикою живої природи, зокрема щоденної, звичної для кожного й водночас такої, що додає “*барви вітряній блакиті неба”* (“Коллеоні у Венеції”). Таке словесне компонування напрочуд удало поєднує погляд на бачене маляра (“*барви*”, “*блакиті неба*”) й одразу ж поета (“*вітряній блакиті неба*”), де ледь вловима динаміка (“вітряна”) і справді оживлює статику природи (небо ж, як правило, блакитне). Не випадково І. Франко так і назвав один із розділів відомого трактату “Як поезія малює мертву природу?”.

Історія і сучасність ведуть у цій поезії своєрідний діалог через пластичне мистецтво й кольори буденних природних плодів: “*ситочервоні помідори*”, свіжозелену салату, жовті цитрини та груші, темно-синій виноград, що спонукає одразу ж згадати натюрморти фламандської школи живопису, а завдяки прийому антропоморфізму вони олюднені, як живі. Мить − й історія, живе, природне, сьогоднішнє та вічність художніх пам’яток співіснують у цьому поетичному тексті (як і в інших цього циклу) завдяки поетичній мові, а також ритму білого вірша. Тут у С. Гординського якраз той випадок, коли, за Л. Виготським, “ритм – це не дотримання розміру, а відступ від нього, порушення його” [2; 280]. Бо таке бачення автора, яку ґрунтується на первинній художній реакції від побаченого та її реалізації в художньо-поетичній картині.

Подорож по містах Італії, зокрема Перуджії, спонукає знову й знову спостерігати “*за спішною метушнею прихожих і неспішним проминанням часу*”, сидячи “*на сходах старої ратуші під залізними левами й грифами*”. Мистецькі деталі міста, “*на площі перед собором*” дають можливість відчути чи не в кожній строфі неперехідне й мінливе. Тут елементи архітектурної витонченості й водночас сталості відбивають той період у житті С. Гординського, коли він перебував на півдні Європи, в Італії, перейшовши від малярських живописних полотен чи графіки передусім до мозаїки та іконопису. Та як майстер пензля він не може не згадати Перуджу як місто, де “*Перуджіно вчив молодого Рафаеля малювати янголиці*!”[3, 232]. Бо ж відомо, що при творенні своїх поезій відображаються і конкретні факти біографії са-

мого митця, і свідомість творчої особистості, де складно перелоломлюючись та взаємодіючи, у потрібний момент спонтанно виринає і колись читане, і десь бачене, загалом інтелектуальний досвід, динамізуючись із щойно сприйнятим, і з концентрацією саме на цій речі, предметі, образі.

"Зустріч" (1963) є прикладом поетичної форми, у якій, по суті, виражено одну з початкових ланок складного ланцюга "творчої лабораторії" письменника. Споглядання трьох випадкових подорожніх жіночої статі на тлі вечірнього моря передано професійним зором митця, поета й художника-маляра, зіркий погляд якого фіксує, ні, радше вбирає в себе таку вічно манливу жіночу красу (через образ ліричного героя, який, на перший погляд, не суголосний з образом автора: надто відвертий погляд на *жінку* як таку, але ж як на об'єкт мистецтва,– згодом переконує себе реципієнт). Про це говорять усі деталі, подробиці й штрихи портрета, одягу, рухів, жестів, включаючи й колористику кожної з них, даючи можливість відтворення першої сходинки-стадії творчого процесу, отого "першопоштовху", коли

Битий суперечливими почуттями,
Подивом, поривом, пристрастю,
Всім, що є мірою цінування жінки [3, 233]

ліричний герой не знає, кому "віддати перевагу" й "котру вибрати Музою"... "Чорнявку?" ("...в білій блузці", що так контрастує з "чорним прибоєм" її волосся та якось гармонізується із кольором помаранчі й звабливим жестом-відкиданням голови назад...);

"Русявку?" (За втомою південного моря, шовковою ніжністю та гармонійністю її рухів він відчуває не лише сентиментальність і зовнішню несміливість, а й усвідомлення своєї жіночості...);

"Чи, може нечесану, З перламутровими очима?", блиск очей якої, легкий макіяж і скульптурна поза її ноги "в сандалії", прагнення бути природною – усе це теж схоплюється одразу ж, вирізняючи її, як і тих двох з-поміж інших.

Ще туманний, щойно народжений імпульс до творчості, коли зовні байдужий, а насправді переповнений поліфонією почувань (ліричний герой саме тут найближчий все-таки до реального автора) уже в дорозі до чергового сюжету, портрета чи морського пейзажу. Це, власне, художньо зафіксована перша із відомих п'яти – стадія

“ембріональна” – виникнення якогось творчого задуму [6; 71], яка переходить із початкової стадії в другу, але ще не закінчену, не оформлену. Бо все ще відбуваються пошуки конкретизації [6; 72], що проходять в мозку творця ще без належної стрункості й чіткості. Прикметно, що вся неримована поезія, написана білим віршем, раптом у фіналі переходить у римовану, щоб розставити всі крапки над “і”: з усіх жінок С. Гординський обирає музу, ту “космічну жінку”, яка завжди нагадує ідеал жіночої краси, предмет схиляння й поклоніння – Мадонні, вічного зачарування її естетичною сутністю, чимось таємничим та загадковим, не до кінця відкритим, пізнаним. У цьому й чар мистецтва поетичного й живописного в їх синтезі:

А може, всіх їх промину
І тільки засміюся дзвінко
Бо я ж люблю лише одну,
Одну з усіх – космічну жінку? [233]

Отже, навіть аналіз окремих поезій із вагомих у творчому доробку Святослава Гординського поетичних збірок дає вдячний матеріал для осмислення проблеми синтезу мистецтв. Захоплює вміння митця творити словом колористичну гаму, живописний краєвид чи пластичні скульптури, особливий настрій, враження, темпоритм рідних куточків України, Франції чи Італії в певній стильовій (імпресіоністичній, символічній чи неокласичній) манері. Це залежить і від періоду творчості (“Барви і лінії”), місця перебування (“Римські ямби”, “Італійські вірші”, “На античні теми”) і досягається згармонізованістю в одній його творчій особистості двох чи кількох талантів. Власне, вони, почергово вияскравлюючися, взаємозливаються, асимілюються один в одному як різних типах художнього мислення більшою чи меншою мірою та об’єднані насамперед особою творця-деміурга. Адже і в поета , і в художника-маляра, як, зрештою, і в музиканта, є схожі стадії творчої майстерні, психології творення образу – зорового, слухового, чуттєвого, виникнення асоціативних зчеплень, компонентів суміжних мистецтв, які творять одне органічне ціле.

Література

1. В’язовський Г. Творче мислення письменника.− К.,1982.− 335 с.
2. Выготский Л. Психология искусства.− М.,1998.− 480 с.
3. Гординський С. Колір і ритми: Поезії і переклад. / Упоряд., вст. ст. та прим. М. М. Ільницького.− К., 1997.− 479 с.

4. Ільницький М. “Навала форм, і почувань, і слів...” // Гординський С. Колір і ритми: Поезії і переклади.– К., 1997.− С. 5−16.
5. КЛЭ.− Т. 3.− М., 1966.– С. 111−114.
6. Македонов А. К методологи изучения творческой лаборатории писателя // Психология процессов художественного творчества.– Л., 1980.− С. 69−83.
7. Павлов И. Полное собрание сочинений.− М.; Л., 1951.− Т. 3−. Кн. 2.– 438 с.
8. Рисак О. Теоретичні аспекти синтезу мистецтв // Рисак О. “Найперше – музика у Слові”: Проблема синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – початку XX ст.− Луцьк, 1999.− 402 с.
9. Салига Т. В оркестрі кольорів і звуків: Літературна сильвета Святослава Гординського: Наук. зб. Укр. вільного ун-ту.− Мюнхен, 1992.− С. 167−182.
10. Смілянська В. “Святим огненним словом....”: Тарас Шевченко: Поетика.– К., 1990.− С. 3−70.
11. Франко І. Із секретів поетичної творчості // Франко Іван. Вибрані твори: У 3 т.− Т. 3: Літературознавство, публіцистика.− 2-е вид., доп. / Ред. колегія: В. Скотний та ін.; упоряд. О. Баган.− Дрогобич: Коло, 2005.− С. 116−190.

УДК 07. 4(7)

Оксана Косюк

НАСИЛЛЯ ВІРТУАЛЬНЕ ТА РЕАЛЬНЕ

Висвітлено проблему медіанасилля, що є складником дослідження патогенних текстів.

Ключові слова: міф, архаїчні структури, дзеркально-симетрична паралельність, архетип, міфотворчість, міфологічний дискурс, засоби масової інформації (ЗМІ), міфокритичний підхід.

Kosyk O. Real and Unreal Violence. In the article we considered the problem of mediaviolence, that is the component of investigation of patogenic texts.

Key words: myth, archaic structures, mythological discurse, mass media, mythological critical approuch.

Зростання агресивності в реальному житті нерідко пов’язують із лавиною насилля, яке “викидається” з віртуального інформаційного простору. Український експерт із питань екології масової інформації

© *Косюк О., 2008*