

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 ХІХ – початку ХХ ст.– Луцьк, 1999.– 402 с.
9. Салига Т. В оркестрі кольорів і звуків: Літературна силуета Святослава Гординського: Наук. зб. Укр. вільного ун-ту.– Мюнхен, 1992.– С. 167–182.
10. Смілянська В. “Святим огненным 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 discourse, mass media, mythological critical approach.

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

Н. Габор в одній із публікацій зазначає: “Вибирати в ефірі медіа сучасному реципієнтові доводиться виключно “між злом і ненавистю”, то чи логічно було цивілізації рухатися від “звіра-людства до Бога-людства”, сягнути таких висот розвитку, які дозволили зробити крок із біо – у ноосферу, щоб урешті знову за допомогою медіа плекати у собі звіра?” [2, 9].

Питання, напевно, доречно, за умови, що розвиток цивілізації справді відбувається за якоюсь морально-етичною парадигмою. Однак, на наш погляд, шокувально незрозумілу (і тим загрозливу?) історію людства навряд чи можливо вписати в межах якихось позитивних закономірностей... Тому-то й усі питання, які стосуються відбутого й набутого, уже за своєю суттю – риторичні... Минуле, вочевидь, слід сприймати беззастережно. Як, до речі, й сучасне; з однією хіба що відмінністю: на все, що відбувається *tout de suite*¹ ми, либонь, спроможні впливати? Відтак є сенс поставити запитання до нашого перманентного “зараз”: плекати нам у собі звіра чи приборкувати?

А отже передусім слід з’ясувати: справді споживачі віртуального насилля виявляються схильнішими до насилля реального чи ні?

Американські вчені з Колумбійського університету та Нью-Йоркського інституту психіатрії протягом 17 років відстежували долю 700 підлітків, педантично фіксуючи, скільки часу вони проводять перед телевізорами і що вони при цьому дивляться. Як виявилось, проблеми в підлітків починають виникати вже тоді, коли на зорі свого дорослішання сцени насильства на телеекрані вони спостерігають у середньому дві години на день. Якщо ж цей час перевищує три години, то частота скоєння цими підлітками насильницьких злочинів, уключаючи убивства, бійки та пограбування, зростає (як мінімум) у п’ять разів. На думку Дж. Джонсона, одного з керівників дослідження, кількість екранного насильства треба різко обмежити.

Прикладом профілактики насилля можна вважати один з експериментів американського психолога Бандури. Упродовж цього експерименту діти спостерігали в коротких фільмах поведінку різного рівня агресивності. Підсумки дослідження показали, що “тривала демонстрація насильства на телебаченні може призвести до: а) зростання агресії; б) послаблення чинників, які її стимулюють; в) притуплення чутливості до екранного зла. За словами професора Ірона, “восьми-

¹ Фр. – зараз

річні діти, які віддавали перевагу телевізійним програмам, що показують насильство, були найагресивнішими в школі” [12].

Обережніший у резюмуваннях провідний російський медіапедагог О. Федоров: “На мою думку,– пише він,– немає прямих причинно-наслідкових зв’язків між переглядом фільмів та злочинами. Очевидно, більшому впливу, у розумінні симуляції агресивних схильностей, зазначають люди з нестійкою чи порушеною психікою, зі слабким інтелектом” [11, 29].

Відбулося дослідження й в Україні, на базі львівських шкіл (1999–2000) із використанням шкали самооцінювання тривожності Спілбеога-Ханіна та особистого опитувальника FPI. У ньому брали участь 64 підлітки. Група з 30 осіб (експериментальна) переглядала фільм “Поліцейський маніяк-2” зі сценами вбивства, а група з 34 осіб (контрольна) – не переглядала. Після цього проводилися підсумкове замірювання. Було зафіксовано різкі спалахи агресії та демонстративну поведінку окремих підлітків. Виявилися серед учнів і такі, які досить спокійно реагували на агресивні моменти. Проте **зауважено й невелику групу осіб (15 %), на яких демонстрація агресії мала позитивний вплив, телевізійні жахи дали їм зняти надмір власної агресивної збудливості** [там само].

Отже, маючи дві протилежні думки, в однієї з яких доволі багато прихильників, в іншої – ні, ми пропонуємо третю: спробуймо розглянути медіажахи як явище амбівалентне – таку собі “осучаснену казку” (міф про людство), що виникла в епоху розквіту кіномистецтв, хоча й вибудовується згідно зі специфічними правилами жанру [8, 51].

Кінець XIX – початок XX століття пролетів могутнім вихором крізь живе тіло народних традицій – джерело та осердя фольклорного фонду, що спричинило, з одного боку, їх занепад та забуття, з іншого – акцентувало пошук нових форм (медіаформ?) для вираження споконвічних тем та мотивів.

Аналіз казкового тексту – як фольклорного і літературного та аудіовізуального (детективного, науково-фантастичного, телесеріального...), – наділених спільною парадигмою історичних форм, надає можливість об’єднати засвідчені явища в одне ціле на підставі дублювання найхарактерніших рис.

Уважно придивившись, неважко помітити, що в репертуарі сучасних медіа вже добре нам відоме, заховане у прадавній пам’яті

людства (“банку” його підсвідомості): одвічні мотиви боротьби добра і зла, любові й ненависті, життя і смерті. Якщо правильно зрозуміти семіотику цих зміфологізованих реалій, то вони не здаватимуться нам такими примітивними: медіапростір рясніє магдалинами, юдами, царівнами, потворами, лицарями, дурнями тощо – інваріантами всіх архетипних вад і чеснот. Екран став справді знаково-метафоричним. А отже його можна сприймати та розуміти по-різному: як колекцію примітивних побутових пригод, потішних, заледве не овідіївських метаморфоз, або ж як своєрідну притчу про людство.

“У силу циклічної побудови модифікацій архетипного тексту, – зазначив свого часу Юрій Лотман, – поняття кінця й початку йому не властиві. Розповідь можна починати прямо зі смерті, котра почасти розміщується якраз посеред існування” [6, 672], тому-то в медіаваріанті неоміфологічного, приміром у сучасному кінематографі, так багато чудесних воскресінь, “виправданих” злочинів. Звідси й кумедні блазнюваті злочинці, які викликають неабияку симпатію і все частіше постають речниками “правди”, як-от Антибіотик у відомому серіалі “Бандитський Петербург”. Нерухомі – цілком позитивні образи – не цікавлять постмодерно-вибагливого реципієнта, евдемоністичні уявлення котрого “по-дитячому” вибагливі.

Давні протомотиви, на превеликий жаль, з’являються в найнесподіваніших ракурсах та нішах інформаційного простору: у програмах політичної, економічної, юридичної тематики. Засвідчені етнографами ритуальні знущання над покійником стали хроногарантом актуальності в Україні безперервно трансльованої “справи Гонгадзе”; численні теракти супроти очолюваної США коаліції, що зримо лаштуються під “естетику” ацтекської міфології та європейської карнавальної культури, теж “гарантовано” успішні. Як, до речі, й медіастратегії російських політиків, епіграфом до яких цілком підходять слова Олександра Пушкіна: “Не дай вам Бог увидеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный!”, у яких (теж архетипно!) взагалі немає (і не повинно бути!) жодної логіки, адже з усіх можливих доріг найпопулярніший герой російських казок Іван-дурень зазвичай вибирає найнезбагненнішу!

У сучасної медіапродукції (як і у її міфологічних двійників) – два обличчя – сміху й бунту (за У. Еко) [12, 477], що зливаються, з одного боку, комунікативного лацюга, у видовище, з іншого – у пристрасне бажання споглядати цю стихію: війни, катастрофи, убивства... сло-

вом, смерть, кров і смерть. Колись усім цим відали “мусичні інквізитори”. Пальма першості в зображуванні кривавих “ритуальних” жертвоприношень до електронних медіумів переходила вкрай повільно – ще обережніше, ніж колись з обрядових дійств на арені амфітеатрів цирку, де людей кидали на розтерзання хижакам, чи “потішні” карнавальні майдани на кшталт Гревського (із “засоромленою” гільйотиною для видовищних страт).

Однак медії таки відвойовують свою “мілітарну територію”. Нині саме вони виступають гарантом непроминально кривавої учти. Це доволі видовищний, аудіовізуальний “цирк на дроті”, у якому боги, тотеми, фетиші, вогнища й марші зведені в ранг апетитного фарсу з архаїчно вмотивованими інгредієнтами романтики вітаїстичного гробіанізму, що є “смаковитим” “коктейлем” зі сміху, сліз та крові. Кожен з амбівалентних (на зразок етимологічно спільнокореневих слів “початок” та “кінець”) компонентів такої “суміші” – обов’язковий. Учені припускають, що усе це “м’ясо” тільки фон (громовідвід) для сокровеного, в еквівалентах якого всеосяжні катастрофи та нескінченні біди свідчать про сталість фундаментальних законів буття. Ще Гомер у міфічній “Ілліаді” порівнював закономірність смерті з потребою змін листя на деревах, що начебто повинна тільки сприяти формуванню в людини відчуття врівноваженого спокою, навіть певної втіхи.

Отже, техногенні трансформації казкового мотиву “життя – смерть” засвідчують глибинний архетипний рівень багатого за архітектонікою та змістом медіамислення, що вкотре повертає нас до міфоритуальних витоків, які пов’язують сучасне й минуле на рівні інтеркурсу². Інтеркурс, реалізуючись у типово казкових модифікаціях, наповнюється новим політичним та соціальним змістом, що потребує включення найдавніших способів “переробки” інформації. Одне слово, нам пропонується повтор повідомлення, яке вже закодоване в глибинах нашої пам’яті (замасковане крихкою пеленою культури).

Така медіареальність не самодостатня, вона розрахована й спроектована на глибинне розкриття змісту цілісного (міфологічного у своїй основі) духовного буття людини. Осмислюючи й висловлюючи вічне в архетипних формах та значеннях, ЗМК прагнуть із профан-

² Сплетіння дискурсів.

ного часу повернути нас до витоків. Медіа демонструють речі та ідеї з висоти їх вічного, а не реального смислу. Тому їх цілком доречно вважати візіонерами вищих зв'язків, поле протистояння яких – вічність та історія. У медіатрансформації наче міняються місцями, а інколи можна подумати, що й змагаються між собою в об'єктивній згущеності реальність міфу (віртуальність) та довколишнього світу (власне реальність). Медіатексти орієнтовані не так на новизну, пов'язану з амнезією, як на інакшість, яка опирається на пам'ять. Як сказав би К. Юнг: “Граматика” задана – тексти “пишуться” “відповідно до” й “говорять” тисячами голосів, виявляючи приховане, якому тісно в межах усталених правил. Як вислід – **інтерпретована медіа “генетична загадка” потребує уважного “репрочитання” згідно зі специфічними правилами ритуальної “гри”**.

Як і належить “страшній казці”, ці проекти містять у собі всі елементи казкової композиції, а отже – і певний розвивально-виховний потенціал. Цебто вони дають змогу дитині, без серйозного ризику для себе опрацьовувати онтогенетично пізніші вікові страхи й отримувати додатковий досвід пізнання себе та світу.

Однак значення “осучасненої казки”, на превеликий жаль, радше визнають кінематографи й художники, ніж учені. Приміром, В. Крейвен, С. Кубрик у телеінтерв'ю неодноразово зауважували, що в питанні привабливості зла більшість із нас усе ще не може обійтися без лицемірства. Зрештою, як зазначили вони, – людина – найнещадніший убивця з усіх, що будь-коли існували на Землі. Інтерес до насилля, на думку відомих режисерів, частково пояснюється тим, що на підсвідомому рівні ми мало чим відрізняємося від тих, хто жив мільйони років тому. Ми, як і вони, отримуємо неабияке задоволення, споглядаючи криваві сцени. Тому насилля й виступає спільним знаменником усіх типів культурної продукції: від видовищ до книжок і медіа, забезпечуючи їй неабиякий успіх та непроминально велику аудиторію.

Благотворність впливу кіно-, теленасилля підтримують психоаналітики, на думку яких фільми жахів є своєрідними громовідводами деструктивних інстинктів особистості: можливістю відволікання агресивних руйнівних її імпульсів у сферу фантазії. Тут легко впізнається достатньо опрацьована психологами та соціологами фрейдиська концепція, яка називає потребу візуального насилля реакцією на репресивну природу культури. Згідно з теорією З. Фрейда, мистецтво є

формою компенсаційного задоволення неусвідомлених прагнень. На думку вченого, у підґрунті індивідуального позасвідомого закорінені два первісні архетипи: сексуальність і прагнення до смерті. Саме їхня сублимація й умотивовує дії людини. Отже, містичний жах, потяг до потойбічного, зацікавленість незвичайним, очікування дива живлять незмінну прихильність глядача до картин, які наслідують традиції страшної казки. Тому діалектика еротичного та танатичного й інспірує розвиток медіапродукту.

Слід зауважити, що схильність до “химерного” світосприймання амбівалентного зла особливо притаманна українцям (досить згадати містичну орієнтацію наших творців літератури). І це “створює додаткову вартість” продукту, який потрапляє в національний медіапростір. Тож не дивно, що зацікавленість жахами виявила себе й у вимірі наймолодших мистецтв – сучасній медіапродукції. Як вислід – бійці терористичних угруповань стають головними (позитивними!) героями бойовиків та комп’ютерних ігор; кіноіндустрія активно розвиває тематику апокаліптичних фільмів-катастроф: сценарії з руйнуванням великих міст і столиць світу стали запорукою касового успіху. Напрошується запитання (звісно, теж із категорії риторичних): чи не надихнули бува режисери терористів 11 вересня 2001р.?

Виразно (ілюстративно!) засвідчує, що насилля справді має чарівну привабу, видатний шведський психолог А. Гуггенбюль у книзі “Зловіща приваба насилля”. Профілактика дитячої агресивності та жорстокості й боротьба з ними”. На думку вченого, єдиний спосіб вистояти перед натиском темних та огидних проявів людської сутності, – прийняти їх виклик і вийти назустріч із відкритим забралом, себто – чітким усвідомленням “власної неповноцінності”. Саме Гуггенбюль, опираючися на дослідження відомого знавця доісторизму Карла Керн’ї, припускає, що в техногенну добу, як і на зорі цивілізацій, у деструктивних проявах людини підспудно діє рецидив “злочину супроти божественного порядку” як обов’язковий компонент обряду суспільного (*fin de sie’cle*) та індивідуального (ініціального) переродження. Це своєрідний атрибут незавершеності, недовершеності, перехідності [4, 10–46].

Насилля постає ефективною, а тому бажаною можливістю всебічного соціального процвітання. Таке уявлення про злочинне антропологічно сягає архетипу “чоловічого дому”, зареєстрованого етнографами в багатьох первісних народів світу. “Чоловічий дім” – це

спільне проживання юнацтва, що зазвичай є компонентом обряду ініціації (посвячення в повноправні члени племені). У такій “оселі” молоді люди вели відокремлене життя, їжу добували “узаконеною ритуальною кражею”, жіноче тіло як “механізм задоволення” “вивчали” через посередництво численних згвалтувань; позитивні ж емоції та почуття спрямовувалися винятково на власну стать. У цьому замкненому, густозамішаному на еротиці співтоваристві діяла власна ієрархічна система цінностей, яку Жан Поль Сартр зіставляв із феодалною. Тут пристрасне обожнювання, що його відчувв юнак до “крутих”, злодіїв й особливо вбивець – була своєрідною приязню васала до сюзерена, підмайстра до майстра, благоговінням клірика перед святим. Крадіжки, пограбування й убивства в такому світі сприймалися одвічно як певного роду священнодійства, щось на кшталт принесення жертви язичницькому божеству.

Усі названі переверзії тією чи іншою мірою наявні й тепер у багатьох новітніх замкнених корпораціях, що все частіше потрапляють на екрани електронних засобів масової комунікації (як привілейована інформація, що користується попитом). Слід пригадати хоча б голоснославний фільм про італійську мафію “Спрут”, російський “Бандитський Петербург” чи майже наш (спільного виробництва) “Останній день буржуя”. Увесь цей “славний” злочинний світ під музику Енніо Маріконе плавно переходить у дійсність – на злочасну планету, заселену кровожерливими створіннями, що безперервно один одного винищують.

Розповідаючи про “повінь, яка нещодавно перекотилася Європою, теоретик масової комунікації В. Демченко зазначає: “Мене вразила не стихія і не масштаби руйнувань, а поведінка людей. Частина рятувалась, інша частина їх рятувала (інколи виявляючи справжній героїзм), а третя – щодня *відвідувала місце біди як атракціон*. Чехи, які юрмилися у Празі біля Карлового мосту, щоб не прогавити моменту, коли цей шедевр архітектури змиє хвиля; німці, які з неменшим захопленням спостерігали за тим, як повінь руйнує тількино відновлений дрезденський Цвінгер, де, між іншим, зберігається «Мадонна» Рафаеля; росіяни, які рвалися відпочивати на узбережжя, де ще не були прибрані тіла загиблих...Різні країни, різна ментальність, а результат, як бачите, той самий. Він ще красномовніший через те, що цей своєрідний тест Творець запропонував людям одночасно. Телебачення ж його просто зафіксувало” [5, 31–34]. Оце і є

“об’єктивне психологічне життя” людства: найактивніші, найзадіяніші поведінкові моделі його існування, котрі й відображають суттєве у сфері індивідуального та колективного буття.

Отже, художнє зображення навіть найнеприємнішого може приносити “задоволення”. Вихідна тяга людства до насилля нікуди не зникла, вона просто “покрилася” крихкою пеленою культури.

Яблуком розбрату між концептами сприймання і несприймання насилля завжди лежав феномен катарсису, згадка про який уперше зустрічається в “Поетиці” Арістотеля. На думку античних філософів, катарсис (гр. *katharsis*) – очищення духу страхом та співчуттям; у потрактуванні мистецтвознавців-психологів – вибухова реакція, що розряджає емоції [1, 277]; у психоаналітичних дослідженнях – особливий афективний стан, який містить у собі невротичне та реальне.

За судженнями медіаекспертів, вступаючи у складну валентність із домінуючим виявом полярності – гротеском, у царині електронних ЗМІ катартичний афект утворює складну амбівалентність – закономірний перехід від трагічного до комічного. Тому жахливо-смішне (а отже й сміх над жахливим) – природний континуум сучасного медіапростору, у вимірах якого техногенна трансформація сакрального базується на архетипній етиці протесту супроти усталеного порядку й презирстві до смерті (презирстві, яке передбачає зневагу та знущання над усім, що пов’язане з нестерпним трагізмом). І саме тому в сучасних (як і в архетипних) дискурсах і текстах смерть зазвичай сліпа, крива, недолуга та смішна.

На думку Ф. Ніцше, подібне очищення – це стан почуттєвих метаморфоз, що є могутнім моральним каталізатором самовизначеності реципієнта. Пересміюючи трагічне, людина наче “піднімається над розкладанням життєвих норм” і “дивиться зверху вниз на безумний танок-метушню суперечностей” [7, 78]. “Це благоналаштованість суб’єктивності, котра, будучи впевнена у собі, здатна перенести неспівпадіння власних цілей та їх реальних втілень” [3, 603].

Отож загалом сучасний медіапростір постає особливим гротескно-катарсистичним світом, вершинний виразник якого – людина, здатна побачити в цьому світі не лише один із видів техногенного мистецтва, але цілу артсистему, що заглиблює нас в архетипи й допомагає, зрозуміти та відчути контекст зображеного і протистояти уявленню про сучасний інформаційний простір, як ефір, переповнений подіями та явищами далекими від позитиву.

Не випадково Ю. Лотман трактує медіасприймання як “переключення” правопівкульності переживання трагічного в компетенцію лівопівкульної свідомості, у результаті якого втрачається зв’язок із безпосередньою реальністю й побачене (почуте) сприймається як знак, що має за зміст умовну дійсність” [6, 51]. При такому “переключенні” різко підвищується міра релятивізму, тобто витворюється своєрідна сублімативна ситуація: зображена дійсність переходить у слова, дії, втрачаючи свій грізний характер. Із цим учений пов’язує добре відомі випадки пом’якшення відчуття трагічності після багаторазового переказу чи перегляду.

Отже, бажання відчутти подих незвичайного, таємничого, хвилюючого й жахливого проявилось в давнину і (як одвічне прагнення людини) спонукає до розповідання новітніх “казок” техногенної епохи. У такому ракурсі бачення медіа роблять нам послугу портрета Доріана Грея: потворність медіакадрів – ціна нашого “благословенного лику”; тому кожен третій фільм – бойовик або трилер, а спектр медіапроектів, які містять насилля, включає драми, детективи, фільми жахів, мелодрами, притчі, пародії, комедії тощо. По суті, насилля виступає спільним знаменником усіх типів продукції ЗМІ, забезпечуючи їй тривалий успіх та стабільно велику аудиторію. Отже, названа продукція “задовольняє важливу суспільну потребу. “У людей є апетит на такого роду речі. А всі апетити цілком здорових людей теж явище цілком здорове” [9, 32], – справедливо зазначає провідний український медіаеколог Б. Потятиник, думку якого ми поділяємо.

Література

1. Выготский А. С. Психология искусства.– Ростов н/Дону: Феникс, 1998.– 480 с.
2. Габор Н. Проблеми медіаосвіти у контексті інформаційного середовища держави // Нові шляхи комунікації.– 2002.– № 4–5.– 8–9 с.
3. Гегель Эстетика: В 4-х т.– Т. 1.– М.: Наука, 1971.– 210 с.
4. Гугенбюль А. Зловещее очарование насилия. Профилактика детской агрессивности и жестокости и борьба с ними.– СПб.: Гуманитар. агенство “Академ. проект”, 2000.– 220 с.
5. Демченко В. Медіа і суспільство: міфи та реальність // Медіакритика: Дайджест електронного журналу.– Л.: ЗУМЦНЖ, 2003.– 42 с.
6. Лотман Ю. Семиосфера.– СПб.: Искусство-СПБ, 2000.– 704 с.
7. Ницше Ф. Собрание сочинений: В 2 т.– Т. 1.– М., 1990.– 370 с.
8. Петрунько О. Фильми жахів як осучаснена казка // Медіакритика. Дайджест електрон. журн., присв. медіа і мас. комунікації.– 2003.– № 1.– С. 47–55.

9. Потятиник Б. Екологія Ноосфери.– Л.: Світ, 1997.– 142 с.
10. Потятиник Б. Лозинський М. Патогенний текст.– Л.: Світ, 1996.– 296 с.
11. Фёдоров А. Медиаобразование, теория и методика.– Ростов н/Дону: Изд-во ООО “ЦВВР”, 2001.– 708 с.
12. Эко У. Имя розы: Детектив.– М: Кн. палата, 1989.– Вып. 2.– 496 с.
13. www.mediakrytyka.franko.lviv.ua

УДК 821.161.2-1.09

Тереза Левчук

МИСТЕЦЬКИЙ СИНКРЕТИЗМ ЛІТЕРАТУРНОЇ ТВОРЧОСТІ ОКСАНИ ЛЯТУРИНСЬКОЇ

Проаналізовано творчість Оксани Лятуринської з погляду теорії синтезу мистецтв, простежено музичні та живописні мотиви її поезії.

Ключові слова: синтез мистецтв, музика, малюнок, віршування, період.

Levchuk T. Arts' Combination of Oksana Lyaturynska's Literature Work.

In the article article Oksana Lyaturynska's works according to the theory of arts' synthesis are analysed; musical and pictorial motives of her poetry are retraced.

Key words: arts' synthesis, music, mite, versification, period.

Про Оксану Лятуринську в мистецькому світі вперше заговорили як про скульптора, художника. Ще під час навчання в Чеській високій мистецько-промисловій школі вона неодноразово отримувала премії та нагороди, а професор Володимир Січинський високо поцінував майстерність навіть ранніх праць скульпторки [4]. Скульптура принесла Лятуринській першу славу, віршам же своїм майбутня письменниця не надавала великого значення на початках, “бо сама не певна в їхній вартості, і властиво пише їх для себе в хвилину натхнення...” [1, 742]. Отож творчий талант О. Лятуринської розвивався як в образотворчому мистецтві – скульптурі, портретистиці, а пізніше і в писанкарстві та лялькарстві, так і в літературному, зокрема в поезії. І саме первинна творчість (скульптура, малярство) давала пластично-кольорові образи для літературної творчості. Про мистецький синкретизм свідчать навіть назви поетичних збірок письменниці. Перші збірки поетеси “Гусла” (1938) та “Княжа емаль” (1941) належать до європейського періоду, в американський період створені “Веселка”, “Ягілка”, “Туга”, “Чар зілля”.