

**КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ  
ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

**ІРИНА ЗАЯРНА**

**ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ У ХУДОЖНЬОМУ  
ПРОСТОРИ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ**

**Навчальний посібник для студентів  
вищих навчальних закладів**

**Київ 2023**

УДК 801(075.8)

*Рекомендовано Вченою радою  
Навчально-наукового інституту філології  
Київського національного університету імені Тараса  
Шевченка  
(протокол № 5 від 26 грудня 2022 року)*

**Рецензенти:**

**Ніна Бернадська**, доктор філологічних наук, професор  
Київського національного університету імені Тараса Шевченка

**Ірина Жиленко**, доктор філологічних наук, професор  
Сумського державного університету

**Заярна І.С.**

340 Інтермедіальність у художньому просторі літературного твору / Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. – К.: ТОВ «Видавництво «Юстон», 2023. – 160 с.

ISBN 978-617-7854-82-0

У навчальному посібнику розглянуто проблему інтермедіальності в теоретичному аспекті, систематизовано значущі наукові концепції, присвячені висвітленню цього міжмистецького явища, простежено особливості формування та функціонування інтермедіальної поетики в низці літературних творів у діахронічному зрізі (від початку ХХ до початку ХХІ ст.). Продемонстровано методологію здійснення інтермедіального аналізу художнього тексту, специфіку образного втілення у словесних практиках різних мистецьких кодів (живопис, кіно, театр, садово-паркове мистецтво, масмедійний дискурс тощо).

Для студентів філологічних спеціальностей.

УДК801(075.8)

ISBN 978-617-7854-82-0

© Заярна І.С., 2023  
© «Видавництво «Юстон», 2023

## Вступне слово

Навчальний посібник присвячено актуальній проблемі сучасного літературознавства – висвітленню інтермедіальності в художніх текстах. Нашою метою є огляд історичних аспектів становлення та розвитку поняття інтермедіальності, систематизація найбільш вагомих теоретичних концепцій щодо його трактування на сучасному етапі. В умовах глобалізації культури та зростання міжмистецького інтеракціонізму, появи новітніх міждисциплінарних підходів та інтерпретаційних методологій таке завдання вбачається назрілим. Відповідно, виникає потреба теоретичного осмислення низки супутніх категорій – інтермедіальна поетика, синтез мистецтв, інтерсеміотика, інтеракціонізм, екфрастичність, діджитальна література тощо, розгляду низки специфічних інтермедіальних жанрів (зокрема емблеми, віршованого підпису), які на сучасному етапі активно відроджуються й водночас зазнають суттєвих трансформацій.

Друге важливе завдання полягає у характеристиці особливостей інтермедіальної поетики літературних творів у діахронічному зрізі (від початку ХХ – до початку ХХІ ст.). При цьому ми намагалися розробити й продемонструвати методологію інтермедіальної інтерпретації, аналізу живописного, архітектурного, кінематографічного, театрального та інших мистецьких кодів у літературному творі, простежити специфіку вербального втілення форм і засобів різних мов мистецтва у словесних художніх практиках. Адже важливо показати, як працює інтермедіальний механізм, які функції він виконує в художній системі твору. Завдяки цьому сподіваємося вирішити ще одну суттєву задачу – сприяти формуванню у студентів навичок філологічного аналізу, спрямувати їх до опанування наукового дискурсу.

Літературним матеріалом для розгляду в посібнику слугує творчість письменників-авангардистів першої третини ХХ ст., а також літературна праця митців другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Серед інших, для аналізу й цитування обрані твори

російськомовних авторів, необхідні для досягнення цілей навчальних дисциплін освітніх програм за спеціалізацією 035.034 «Слов'янські мови і літератури (переклад включно), перша – російська». З цією ж метою в посібнику використовується низка наукових джерел, серед яких дослідження вітчизняних і зарубіжних науковців, розвідки західних славістів, а також російськомовні праці, які містять значимі тези й висновки щодо проблеми інтермедіальності.

## Сучасне літературознавство про інтермедіальність

Категорія інтермедіальності в літературі й мистецтві останнім часом набуває особливої актуальності, тому її дослідження входить до кола важливих завдань сучасного літературознавства. І це не дивно, адже синтетичне, інтерактивне мислення, художнє висловлювання крізь призму інших мистецьких мов завжди було важливою ознакою літератури, а з розвитком новітніх медіа-ресурсів і технологій ці процеси особливо актуалізуються й увиразнюються, набувають широкого розповсюдження. Усе це спричиняє нагальну потребу їхньої подальшої систематизації та детального вивчення.

На сучасному етапі можна констатувати наявність значного доробку теоретичних, теоретико-методологічних праць, у яких висвітлюються різні аспекти інтермедіальності. Дослідження активно розгортаються в різних країнах принагідно до різних мистецтв і літератур та складають вагомую частину компаративістики.

Зазначимо, що термін *інтермедіальність* став використовуватися у літературознавчій практиці порівняно недавно. Йому передували інші термінологічні визначення міжмистецької взаємодії – *синтез мистецтв, взаємодія різних видів мистецтв, перекодування мистецьких мов, інтерсеміотика, інтракціонізм* тощо. Тому природно, що дослідники насамперед намагаються розтлумачити й розрізнити значення усіх цих понять і, зрештою, описати й визначити інтермедіальність як феномен у його різних проявах і функціях – як загальну властивість культури, як методологію, як органічний складник художнього твору і як художній прийом. Оскільки в принципі всі перелічені вище поняття близькі за своєю суттю, то інколи вони вживаються як синонімічні. Однак за очевидної подібності цих визначень, дослідники наголошують й на певних розбіжностях. Намагання окреслити нюанси у термінологічних поняттях бачимо в роботах Мочернюк [1], Генералюк [2], Покулевської [3], Савчука [4], Хамінової та Зільбермана [5]. Вдалу спробу термінологічної систематизації здійснено в монографії Н. Мочернюк. Зокрема, під синтезом мистецтв

дослідниця розуміє «таку взаємодію видів мистецтв, за якої кожен з них, виступаючи з певним ступенем самостійності, набуває нових якостей» [1, с. 37].

Інші автори, розрізняючи поняття синтезу мистецтв та інтермедіальності, наголошують на тому, що «ситуація синтезу мистецтв припускає їхню рівноправність» [5, с. 42]. У ситуації інтермедіальності «ми маємо справу з результатом процесу. У синтезі мистецтв ми безпосередньо переживаємо цей процес. Тут дуже важливий «посил» художника, що звертається до досвіду іншого виду мистецтва» [Там само].

Підкреслимо, що поняття інтермедіальності не дістало досі остаточного визначення й системного опису в науці (див. про це докладніше: [6]). Щодо історії його виникнення, то відомо, що вперше, ще на початку ХІХ ст., це поняття було застосовано письменником С. Колріджем у досить широкому контекстуальному значенні. У середині 60-х років його відновив інший митець – Д. Хігінс в есе «Інтермедія». (Про цей аспект докладно: [7]).

Пізніше австрійський дослідник О. Ганзен-Льове запропонував *визначення інтермедіальності* як «перекладу з однієї мистецької мови на іншу в межах однієї культури або об'єднання між різними елементами мистецтва в номедійному (література, живопис тощо) або мультимедійному (театр, кіно тощо) тексті; такі моделі, зазвичай, мають мультимедійні презентації в системі будь-якої художньої форми, так само, як і номедійні моделі, в яких встановлені ліміти інтеграції за особливих умов синтезу в рамках медіа-зон, де існують гетерогенні медіуми, як просторові, так і тимчасові» [8]. Тоді ж учений наголосив на недостатності цього визначення, назвавши його «парасольковим», таким, що потребує подальшого уточнення. Власне, це й було здійснено ним у подальших монографіях, зокрема в книзі, перекладеній російською мовою, «Інтермедіальність в російській культурі. Від символізму до авангарду» (2016). Окресливши всю складність поняття, його епістеміологічні, філософські контексти, співвіднесення з «системою мистецтв», автор винайшов більш широке, у порівнянні з попередніми, тлумачення: «за концепцією

інтермедіальності стоїть загальнокультурне прагнення до обміну, зміщення, гібридизації, притаманне будь-яким тенденціям інтертекстуальності, інтердисциплінарності, інтеркультуральності» [9, с. 22].

Одне з тлумачень поняття міститься в роботах Н. Тішуніної. Дослідниця пропонує розрізнити вузьке й широке його потрактування. Так, у «вузькому сенсі інтермедіальність – це особливий тип внутрішньотекстових взаємозв'язків у художньому творі, який заснований на взаємодії художніх кодів різних видів мистецтв. У більш широкому розумінні інтермедіальність – це створення цілісного поля художнього простору в системі культури (або створення художньої «метамови» культури). І, зрештою, інтермедіальність – це специфічна форма діалога культур, що здійснюється шляхом взаємодії художніх референцій» [10, с. 149]. Як бачимо, ця концепція кореспондує з семіотичними дослідженнями культури, зокрема з позицією Ю. Лотмана стосовно діалогу культур, і загалом поліглотизму будь-якої культури [11].

Багато дослідників акцентують *увагу на лінгво-семантичному значенні терміну «інтермедіальність»*, насамперед у зв'язку з поняттям «медіа», яке міститься в його складі й адресує насамперед до сучасних засобів комунікації, інформаційних технологій. Однак у більш широкому тлумаченні визначення «медіа» зустрічаємо в дослідженні О. Ганзена-Льове: «До текстуальних медіа традиційно належить певний тип літератури або мистецтва (тут, серед іншого, словесне мистецтво або поезія, а також образотворче мистецтво, архітектура, пластика і т. ін.), тоді як до перформативних медіа, як відомо, тяжіють музика, театр, танок та інші (спеціальні художні форми) і жанри літератури (декламація, пісня, діалог і т. ін.). <...> Сукупність і взаємодія медіа якоїсь епохи чи культури утворюють інтермедіальну систему. Тобто те, що в повсякденній мові називають «медіаландшафт»» [9, с. 31 – 32].

Серед масиву досліджень окремо слід підкреслити *вагомий внесок українських учених* у розвиток цієї галузі літературознавства й компаративістики. Основоположною в методологічному плані можна вважати роботу Д. Наливайка [12],

яка містить історичний начерк міжмистецької взаємодії та її теоретичного осмислення у різні періоди розвитку культури. Важливими в теоретичному й історико-літературному аспектах постають монографічні праці В. Силантьєвої [13], В. Просалової [14], В. Фесенко [15], С. Маценки [16] зазначені монографії Л. Генералюк, Н. Мочернюк, збірки наукових робіт «Інтермедіальність: теорія і практика» (К., 2016) [17], видана в Інституті філології КНУ ім. Тараса Шевченка, та «Література на полі медій» (К., 2018) [18], видана в Інституті літератури ім. Т.Г.Шевченка. Автори цих колективних досліджень серед низки питань розглядають, зокрема й **проблеми культурного трансферу, інтермедіальності у просторі масової комунікації, електронної та цифрової літератури, інтермедіальності в контексті міжгалузевої компаративістики, екфрастичності як важливої форми міжмистецької взаємодії**. Низка праць присвячена й систематизації зарубіжних досліджень і концепцій інтермедіальності у літературознавстві й мистецтвознавстві (Циховська Е. [19]), історії виникнення цього поняття й терміну, наявним класифікаціям (Бербенець Л., Савчук Г.).

На сучасному етапі важливою ознакою багатьох студій постмодерної літератури стає висвітлення її **інтермедіальних стратегій**. Саме такі підходи наявні у монографічному дослідженні сербської романістики рубежу ХХ – ХХІ ст., яке здійснила у своїй монографії Н. Білик [20]. Окремий розділ цієї книги присвячено теорії і методології літературної інтермедіальності, термінологічному розрізненню значення «інтермедіальності» та «інтермедійності», аналізу екфрастичності в окремих літературних творах.

В іншому дослідженні – у книзі С. Підопригори [21], сфокусованому навколо української експериментальної прози ХХ – ХХІ ст., багато уваги приділено **аналізу сучасних мультимедійних проєктів та цифрової літератури**, які унаочнюють функціонування інтермедіальності в мережевому просторі.

Можна з упевненістю констатувати той факт, що у вивченні інтермедіальності в літературі на сьогоднішній день вже склалися окремі **галузеві напрямки**. Це, насамперед, дослідження

взаємодії живопису й літератури, музики й художнього слова, літератури й кіномистецтва. Безперечно, давні «тандеми» слова й живопису, слова й музики описані найбільш докладно. Їхне осмислення почалося ще за часів античності, хоча, на думку Д. Наливайка, в цьому напрямку не відбулося значних зрушень ні в пізній античності, ні в середньовіччі. Інакше ситуація виглядала вже в Ренесансній й бароковій добу: «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» [12, с. 15].

Очевидно, чи не найчисленнішою на сьогоднішній день є царина праць, в яких аналізуються найрізноманітніші аспекти взаємодії *живопису й художнього слова* в літературах різних країн та історичних періодів. Не випадково задля того, щоб краще зорієнтуватися в цій неосязності підходів до висвітлення такої взаємодії, літературознавці запропонували в сучасних дослідженнях декілька класифікацій методики (Баршт К. [22], Луткова Е. [23], Мочернюк Н.). В узагальненому вигляді їх можна звести до таких основних позицій: 1) дослідження паралельних художніх процесів у межах одного стилю чи напрямку в різних мистецьких системах, зокрема в живописі й літературі; 2) аналіз ролі живопису в сюжетно-мотивній організації твору, 3) вивчення живописного екфразису, тобто опису художнього полотна в літературному творі; 4) аналіз транспонування певної живописної техніки, прийомів візуалізації й пластики в словесну тканину; 5) дослідження феномену *Doppelbegabung* – у перекладі з німецької – подвійного таланту, здатності створювати художні полотна й літературні тексти; 6) розгляд взаємовпливів цих двох мистецтв, які формуються в результаті творчого обміну письменників і художників у процесі їхнього безпосереднього спілкування. Думається, що цей перелік неповний і може бути продовжений у кожному конкретному випадку такої міжмистецької взаємодії.

*Літературно-музична інтермедіальність* також неодноразово потрапляла до поля зору вчених (О. Михайлов [24], О. Махов [25], Л. Гервер [26], Я. Юхимчук [27]). Діапазон

досліджень тут так само достатньо широкий – від ідеї «музичності» слова в широкому сенсі до висвітлення музичного екфразису. Музичний компонент в літературному творі простежується насамперед на рівні ритмомелодики, в сугестивних способах звукохарактеристики, в особливостях інтонації (мелодика вірша), перепадах тону, чергуванні підвищень і спадів. Такий підхід до поетичного тексту застосовував ще Б. Ейхенбаум у 1922 році у відомій праці, присвяченій мелодиці ліричного вірша, де він використовував й музичну термінологію для характеристики особливостей інтонування поетичних творів. У полі зору дослідників також особливості поетичного симфонізму і поліфонії, співвіднесення музики і міфології (Л. Гервер).

На думку В. Просалової, «музика у творах письменників виявляється в актуалізації музичних термінів (сюїта, гавот, арія), в описі музичних вражень, відтворенні манери гри, імітації звучання музичних творів за допомогою фонічних засобів літератури: асонансу, алітерації, синтаксичних повторів, що виконували функцію рефрену» [14, с. 169]. До методів включення музичних асоціацій до словесного твору відносять назви музичних інструментів, згадування імен та біографій композиторів тощо.

Не менш цікавий і продуктивний для вивчення ряд складає **література-кіномистецтво**. Тут дослідження розподіляються на такі напрямки: 1) семіотичні зв'язки і перетини літератури й кіно (Ю. Лотман) [28]; 2) розгляд екранізації літературних творів (В. Мильдон, О.Буренина-Петрова) [29; 30]; 3) вивчення кіносценаріїв і похідних літературних жанрів кінороман, кіноповість, кінопародія, кінобалада (Н. Бернадська) [31]; 4) нарешті, аналіз поетики, безпосереднього перенесення кіноприйомів у літературні тексти, техніки монтажу, розкадровки, візуалізації, передачі їх за допомогою мовних прийомів і словесних образів, вивчення кіноекфразисів (Л. Геллер [32], О. Пуніна [33]).

Заслугове у увагу й співвідношення **література – садово-паркове мистецтво**. У ньому помітно у виразнюється декілька аспектів наукових зацікавлень дослідників: 1) вивчення садибної

культури і садибного тексту (В. Щукін [34], Е. Дмитрієва, О. Купцова [35]); 2) розгляд саду як тексту, слідом за відомою роботою Д. Лихачова [36]; 3) аналіз відображення саду безпосередньо в літературному творі (І. Заярна [37], А. Разумовська [38]), садового екфразису. Хоча, означене співвідношення – сади в літературі – не отримало ще такого широкого висвітлення, як, приміром, поєднання література-живопис або література-музика, і потребує подальших студій.

Отже, як бачимо, існує досить розлогий спектр мистецьких площин, які демонструють інтермедіальні зв'язки й перетини з літературою (згадаймо ще й театральне мистецтво, архітектуру й скульптуру тощо). У зв'язку з таким розмаїттям форм міжмистецьких кореляцій літературознавцями все частіше пропонуються більш універсальні типології для їхнього опису. Так, І. Раєвські виокремлює три основних види інтермедіальних зв'язків: медіальної транспозиції як перекладу з одного медіа в інший (кінематографічна адаптація); медіа-комбінація (опера, кіно, театр, мистецька комп'ютерна інсталяція тощо); референції – тобто відсилання до інших видів мистецтв у будь-якому художньому творі [39]. О. Ганзен-Льове веде мову про три рівні взаємної трансформації між мовами художніх форм: «Перенесення мотивів з однієї художньої форми в іншу. 1.1 Семантичні мотиви (архетипи, символи, іконограми, емблеми). У цьому випадку йдеться про трансфігурацію семантичних комплексів <...> 1.2 Наративні мотиви: транспозиція оповідних мотивів <...> 1.3 Перенесення дескриптивних і дискурсивно-абстрактних мотивів, приміром у жанрах екфразису, «літератури або кінематографії факту», у «літературному» малярстві, аналогічному «програмній музиці» у ХІХ ст. <...> 2. Переклад конструктивних принципів..., де певні засоби із зображального мистецтва переносяться до словесних жанрів. 3. Проекція концептуальних моделей, експліцитно сформульованих у вигляді теоретичного дискурсу або імпліцитно реконструйованих з наративних або імагінативних текстів, на художні, музичні або кіно-тексти» [9, с. 293].

Досить актуальним завданням літературознавства на сьогоднішній день є подальша й поглиблена розробка *методики*

*здійснення інтермедіального аналізу*, визначення вузлових принципів, підходів до вивчення медіасинтезу в конкретному тексті. На цьому чимало науковців зосереджують увагу. Зокрема, В. Чуканцова пропонує насамперед «обрати спільну для розглянутих творів різних видів мистецтва категорію аналізу (такою може слугувати, приміром, категорія художнього образу, категорія художнього простору й часу)», наступним кроком пропонується «визначити спільний для них рівень (або рівні) аналізу: наприклад, рівень композиції, рівень художньої деталі або ритмічної організації» і, зрештою, «аналізувати засоби, прийоми й техніки художньої виразності творів інших видів мистецтва у їхньому втіленні у творі літературному» [40, с. 142 – 144].

Зазначимо, що конкретний аналіз текстів багато в чому залежить і від особливостей національних літератур, а також, безперечно, пов'язаний з історичною специфікою, з мистецькою добою, напрямом, стилем, до яких належить аналізований літературний матеріал. Звісно, що по-різному буде побудований, приміром, розгляд інтермедіальності у поезії другої половини ХІХ ст. і в мистецьких проєктах початку ХХІ ст., приміром Тимура Кібірова.

Таким чином, на сучасному етапі, наукова рецепція проблеми інтермедіальності в літературі відзначається об'ємністю й багатовекторністю, дослідження міжмистецького інтеракціонізму складають значний відсоток праць з літературознавства й компаративістики. Окреслюються такі **провідні напрямки її наукового висвітлення**: 1) термінологічне визначення (попри низку тлумачень й потрактувань, поняття ще не відстоялося в чіткому термінологічному окресленні); 2) історія становлення поняття; 3) розгляд типів інтермедіальності; 4) визначення її місця в системі компаративістики та інших суміжних дисциплін; 5) дослідження різногалузевих зв'язків: література-живопис, література-музика (кінематограф, театр, скульптура, архітектура, садово-паркове мистецтво тощо) та мультимедійних (багатоканальних) текстів або полісинтетичних утворень 6) інтермедіальність розглядається і як методика аналізу конкретних текстів. Остання позиція виявляється

найменш розробленою і потребує подальшого наукового поглиблення. Досить перспективною видається й сфера дослідження інтермедіальності у масмедійному та мережевому просторах.

1. Мочернюк Н. Поза контекстом: Інтермедіальні стратегії літературної творчості українських художників-письменників міжвоєнтя. Львів: Видавництво Львівської політехніки, 2018. 392 с.

2. Генералюк Л. Універсализм Шевченка: взаємодія літератури і мистецтва. Київ: Наукова думка, 2008. 544 с.

3. Покулевська А. Активізація інтермедіальних процесів у сучасній літературі: головні чинники // Філологічні семінари. Інтермедіальність: теорія і практика. Київ: Логос, 2016. С.16 – 24.

4. Савчук Г. «Інтермедіальність» як категорія літературознавства і медіології // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна Серія «Філологія». Вип. 81 . 2019. С. 15 – 18.

5. Хамина А., Зильберман Н. Теория интермедиальности в контексте современной гуманитарной науки // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 389. С. 38 – 45.

6. Заярна І. Проблеми інтермедіальності в літературі в сучасній науковій рецепції. Norwegian Journal of development of the International Science. Oslo. 2021. № 54 (4). Р. 39 – 43.

7. Бербець Л. Деякі аспекти тлумачення термінів і понять у межах інтермедіальних студій // Література на полі медій. Київ: Наукова думка, 2018. С. 109 – 144.

8. Цит. за: Исангулов Н. Интермедиальность как зонтичный термин: попытка классификации

[https://www.academia.edu/38166919/%D0%98%D0%BD%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%BC%D0%B5%D0%B4%D0%B8%D0%B0%D0%B%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%8C\\_%D0%BA%D0%B0%D0%BA\\_%D0%B7%D0%BE%D0%BD%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%BD%D1%8B%D0%B9\\_%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%BC%D0%B8%D0%BD\\_%D0%BF%D0%BE%D0%BF%D1%8B%D1%82\\_%D0%BA%D0%B0\\_%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D1%81%D1%81%D0%B8%D1%84%D0%B8%D0%BA%D0%B0%D1%86%D0%B8%D0%B8](https://www.academia.edu/38166919/%D0%98%D0%BD%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%BC%D0%B5%D0%B4%D0%B8%D0%B0%D0%B%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%8C_%D0%BA%D0%B0%D0%BA_%D0%B7%D0%BE%D0%BD%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%BC%D0%B8%D0%BD_%D0%BF%D0%BE%D0%BF%D1%8B%D1%82_%D0%BA%D0%B0_%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D1%81%D1%81%D0%B8%D1%84%D0%B8%D0%BA%D0%B0%D1%86%D0%B8%D0%B8)

9. Hansen-Löve A. Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst - Am Beispiel der russischen Moderne // Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität: Hg.

von W. Schmid und W.D.Stempel (Wiener Slawist. Almanach, Sonderb. 11). Wien, 1983. S. 291-360.

10. Тишуніна Н. Методологія інтермедіального аналізу в світє междисциплинарных исследований // Серия “Symposium”, Методологія гуманітарного знання в перспективє XXI века. Вып. 12. СПб., 2001. С.149 – 154.

11. Лотман Ю. Статті по семиотикє культури и искусства. СПб., 2002. 543 с.

12. Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь компаративістики // Література на полі медіє. Київ: Наукова думка, 2018. С. 12 – 49.

13. Силантьєва В. Художественное мышление переходного времени (литература и живопись). Одесса: Астро-принт, 2000. 352 с.; Силантьєва В. Литература и живопись в контексте компаративістики: Писатели и художники периодов эстетической переориентации. Одесса: Астро-принт, 2015. 336 с.

14. Просалова В. Інтермедіальні аспекти української літератури. Донецьк – Вінниця: Донну, 2015. 153 с.

15. Фесенко В. Література і живопис: Інтермедіальний дискурс: навч. посібник, Київ: Вид. центр КНЛУ, 2014. 398 с.

16. Маценка С. Партитура роману. Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2014. 560 с.; Маценка С. Метамистецтво: словник досвіду термінотворення на межі літератури й музики. Львів: Апріорі, 2017. 120 с.

17. Філологічні семінари. Інтермедіальність: теорія і практика. Київ: Логос, 2016. 232 с.

18. Література на полі медіє. Київ: Наукова думка, 2018. 633 с.

19. Циховська Е. Теоретичні дилєми поняття інтермедіальності // Слово і час. 2014. № 11. С. 49–60.

20. Білик Н. Стратегії компаративістики в сербському романі порубіжжя XX – XXI сторіч. Київ: «Освіта України», 2018. 693 с.

21. Підпригора С. Українська експериментальна проза XX – початку XXI століть: «неможлива» література. Миколаїв: «Гліон», 2018. 392 с.

22. Баршт К. О типологических взаимосвязях литературы и живописи (на материале русского искусства XIX века) // Русская литература и изобразительное искусство XVIII – начала XIX века: сб. науч. тр. Л., 1988. С. 8.

23. Луткова Е. Живопись в эстетике и художественном творчестве русских романтиков. дисс. ... канд. филол. наук. Кемерово, 2008.

24. Михайлов А. Слово и музыка. Музыка как событие в истории Слова // Слово и музыка. Материалы научных конференций. М.: Московская консерватория, 2002. 358 с.
25. Махов А. *Musica literaria*: Идея словесной музыки в европейской поэтике М.: Intrada, РАН. ИНИОН., 2005. 224 с.
26. Гервер Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). М.: Индрик, 2001. 248 с.
27. Юхимчук Я. Поэтика та типологія музичного екфразису у прозі другої половини XX – початку XXI століття (компаративний аспект). дисс. ... канд. філол. наук. К., 2017.
28. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллинн: Ээсти Раамат, 1973.
29. Мильдон В. Другой Лаокоон или о границах кино и литературы. М.: Росспэн, 2007. 224 с.
30. Буренина-Петрова О. Литература на экране // *Wiener Slawistischer Almanach* 79 (2017), 205-227.
31. Бернадська Н. Жанрова специфіка кіно прози // Філологічні семінари. Інтермедіальність: теорія і практика. Київ:Логос, 2016. С. 109 – 120.
32. Геллер Л. Вагинов и экфрасис как путь к кинописьму // Теория и история экфрасиса. Итоги и перспективы изучения. Седльце, 2018. С.123 – 148.
33. Пуніна О. Кінофікація українського літературного дискурсу (20-30-х років XX ст.). Донецьк, 2012. 332 с.
34. Щукин В. Миф дворянского гнезда. Геокультурологическое исследование по русской классической литературе. Краков, 1997.
35. Дмитриева Е., Купцова О. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. М.: О.Г.И. , 2003. 528 с.
36. Лихачев Д. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. 2-е изд. СПб.: Наука, 1991. 370 с.
37. Заярная И. Сад как интерсемиотическая художественная система в лирике Бориса Пастернака // Русская литература. Исследования. Сб. научн. тр., вып. 15. Киев: Логос, 2011. С. 212 – 229.
38. Разумовская А. Сад в русской поэзии XX века: феномен культурной памяти. Псков, 2011.
39. Raewsky I. 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*. Montréal, 2005. N 6. P. 43-64.
40. Чуканцова В. Интермедіальний аналіз в системі дослідження художественних текстів: переваги і недоліки // *Известия*

Российского государственного педагогического университета им. А.  
Герцена. № 108. СПб., 2009. С.142 – 144.

### Запитання і завдання

1. Охарактеризуйте найбільш відомі визначення поняття інтермедіальності в сучасній науковій рецепції.
2. Окресліть провідні напрямки наукового висвітлення проблеми інтермедіальності.
3. У чому полягає методика здійснення інтермедіального аналізу художнього твору?
4. Прочитайте статтю Д. Наливайка Література в системі мистецтв як галузь компаративістики // Література на полі медій. Київ: Наукова думка, 2018. С. 12 – 49. та і визначте історичні етапи взаємодії мистецтв та її теоретичного осмислення у різні періоди розвитку культури.
5. Прочитайте статтю А. Покулевської Активізація інтермедіальних процесів у сучасній літературі: головні чинники // Філологічні семінари. Інтермедіальність: теорія і практика. Київ: Логос, 2016. С.16 – 24 і дайте відповіді на запитання: а) Які типи взаємозв'язків мистецтва слова і живопису визначають учені? б) Як співвідносяться поняття синтез, взаємодія, взаємозв'язок, інтеграція, взаємовплив мистецтв?
6. Визначте основні вектори дослідження взаємодії живопису й літератури.
7. Назвіть найбільш відомі роботи у царині літературно-музичної інтермедіальності.
8. Окресліть провідні напрямки вивчення взаємодії літератури й кіномистецтва.
9. Яким чином висвітлюється у літературознавстві й мистецтвознавстві співвідношення «художня література – садово-паркове мистецтво»?

## **ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ У ЛІТЕРАТУРІ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

### **Мистецький інтеракціонізм у творчості представників авангарду. Література й живопис**

Мистецтво авангарду, інтермедіальне за своєю суттю, було спрямовано до «багатоканальності», до перманентного діалогу різних художніх мов. Ідеї синтезу послідовно були успадковані новими мистецькими формами від культури Срібної доби, естетики символізму. Дослідники, зокрема І. Азіз'ян, авангардний синтез мистецтв пов'язують безпосередньо саме з цією з культурою, з філософськими та естетичними теоріями М. Бердяєва, А. Белого, Вяч. Іванова, з концепціями теургії, панмузичності, творчої містерії, життєтворчості, кольоросимволіки і тощо [1, с.25 – 30]. Різні аспекти взаємодії мистецтв були предметом розгляду в теоретичних працях художників В. Кандинського, М. Ларіонова, К. Малевича. Висвітленню різних площин міжмистецького інтеракціонізму в авангарді присвячені праці О. Флакера [2], який розглядає впливи іконічних і пластичних мистецтв на письменників, «зображальні імпульси» словесної творчості, прийоми перенесення засобів живопису кубізму до поетичних текстів будетлян. К. Бобринська аналізує візуальні образи тексту в кубофутуристичній естетиці, зворотній вплив на живопис ідей, розроблених у футуристичній поезії, принципи колажу й фотомонтажу у творах авангардистів [3].

Концепції мистецького інтеракціонізму отримали широке втілення у теоретичному висвітленні і художній практиці футуризму. Подібно до барокового мистецтва, авангард тяжів до універсалізму, прагнув віднайти єдину (глобальну) міжмистецьку форму. Прикладом такої може слугувати опера «Перемога над Сонцем», створена колективом митців – письменники О. Кручених і В. Хлебников, композитор М. Матюшин й художник К. Малевич. Елементи театральності, музики, живопису, архітектури перепліталися у просторі навіть невеликих за обсягом творів. Наприклад, у текст поеми «Війна і мир» Маяковський включає нотні записи аргентинського танго і

за контрастом – молитви, відспівування вбитого на війні солдата. У назвах багатьох віршів футуристи використовують жанрові номінації, запозичені з суміжних галузей мистецтва: «Осінній офорт» Г. Петнікова, «Автопортрет» К. Большакова, «Ескіз», «Nocturne», «Chansonette», «Рондо», «Хабанера» Ігоря Северяніна, «Гімн ученому», «Гімн судді» В. Маяковського, «Ліра лір» с підзаголовком «ораторія» С. Боброва.

Цікавий приклад розширення поетичного словника за рахунок термінології з музики та архітектури являє заголовок вірша С. Боброва «Каденца з минулого» з підзаголовком – «кенотаф». Бачимо тут контамінацію понять, які належать різним художнім мовам – термін, що означає мелодійний оборот, який завершує музичний твір, і назва архітектурної споруди – фіктивного склепу, який не містить поховання. Сам же текст наближається до зразків елегійного лірики.

У мистецтві футуризму найбільш яскраво втілено синтез живопису і слова. І це не дивно. Адже більшість майстрів слова паралельно зверталися до малярства й демонстрували той самий феномен *Doppelbegabung* – подвійного таланту. До таких належали В. Маяковський, Д. Бурлюк, В. Каменський, О. Гуро. З іншого боку, віршуванням займалися відомі майстри пензля – П. Філонов, О. Розанова, В. Кандинський, К. Малевич, М. Ларіонов, М. Шагал, А. Лентулов. Відомо, що для футуристів живопис кубізму став відправною точкою, творчим імпульсом для розвитку багатьох літературних і мистецьких проєктів. Літератори намагалися й теоретично осмислити живопис у статтях і доповідях. Найчастіше вони *ототожнювали живопис і словесну матерію, переносили принципи одного виду творчості на інший*. Так, В. Маяковський фактично урівнював їхнє значення. У доповіді «Про новітню російську поезію» він підкреслював «аналогічність шляхів, що ведуть до досягнення художньої істини у живописі і в поезії» [4, с. 365]. У маніфесті «Слово як таке», підписаному О. Кручених і В. Хлебниковим, наводяться паралелі у використанні техніки «зсуву» в обох видах творчості: «Живописці будетляне люблять користуватися частями тел, разрезами, а будетляне речетворці разрубленними словами,

полусловами и их причудливыми хитрыми сочетаниями (заумный язык)» [5, с. 48]. Не випадково вони ототожнюють процеси зорового сприйняття і створення словесного образу: «Чтоб писалось и смотрелось в мгновение ока!». У свою чергу, живописці так само «синтетично» тлумачать природу слова. Так, М. Кульбін підкреслював, що «слово як таке не матеріально і не енергетично, синтез його з музикою дає фонетику слова (звук). Синтез з живописом дає накреслення слова. Подібно до цього і музика, поєднуючись із пластикою, запозичує у неї накреслення (живопис)» [5, с. 46].

Дослідники виявляють різні грані взаємодії поезії й живопису в мистецтві футуризму. Першість тут належить М. Харджієву, який у своїй праці «Маяковський і живопис» (1940) докладно розглядає етапи становлення Маяковського – поета і художника, співвідношення в новій естетиці теорій мальовничої і словесної майстерності, особливості графічних елементів і симультанізм у поезії, безпосередню взаємодію прийомів живопису і слова в текстах В. Каменського, В. Хлебникова, В. Маяковського [6].

О. Ганзен-Льове підкреслює такі зіставні характеристики поезії і живопису авангарду, як «безпредметність» і «уречевлення», монтаж, «кубістичне розкладання (аналіз) простору на площини» – аналог графічного зсуву, поняття «фактури», що відзначалося самими будетлянами, а пізніше – теоретиками формальної школи [7, с. 89]. Дослідник співвідносить летристичний колаж у кубофутуристичному живописі та графіці й летристичну поезію з традиціями маньєризму.

Поетичні тексти Д. Бурлюка, В. Маяковського насичені живописними деталями, їх легко можна порівняти з полотнами кубістів. У цьому сенсі показовими є ранні урбаністичні пейзажі Маяковського, в яких «елементи живописного кубізму транспоновані в систему поетичних образів» [6, с. 43]. Наприклад, пейзаж нічної вулиці у поезії Маяковського «Ніч» постає як витканий з різнокольорових рухомих прямокутних площин: «черным ладоням сбежавшихся окон/ раздали горящие желтые карты», «на зданиях синие тоги», «с окон бегущих домов прыгнули первые кубы». Д. Бурлюк, вдаючись до живописних

аналогій застосовує геометричні форми і зображує смеркання: «Закат маляр широкой кистью / Небрежно выкрасил дома».

М. Харджиев наводить декілька цікавих прикладів з ранньої творчості Маяковського, зокрема, його поезію «В авто»:

Город вывернулся вдруг,  
Пьяный на шляпы полез.  
Вывески разинули испуг.  
Выплювывали то «О»,  
То «S».

Дослідник підкреслює, що в історії літератури важко знайти приклади більш безпосереднього впливу живопису на поезію. Маяковський тут перекладає мовою словесного мистецтва улюблений майстрами-кубістами *метод вписування літер у предметну композицію* [6, с. 44].

Інколи у текстах поезій авангардистів постають своєрідні *характеристики творчості того чи іншого художника*. Так, Хлебников «надав своєрідний «мікропутівник» двох виставок В. Татліна (1915 та 1916 рр.), де експонувалися його живописні рельєфи і контррельєфи» [6, с. 45]:

Татлин, тайновидец лопастей  
И винта певец суровый,  
Из отряда солнцеловов.  
Паутиный дол снастей  
Он железною подковой  
Рукой мертвой завязал.  
В тайновиденье щипцы.  
Смотрят, что он показал,  
Онемевшие слепцы.  
Так неслыханны и вещи  
Жестяные кистью вещи [8, с. 104].

Аналізуючи тексти В. Хлебникова, Харджиев звертає увагу на влучні описи стильових манер художників П. Філонова і Д. Бурлюка, які подає письменник у незавершеній поемі «Жуть лесная» (1914) і в поезії «Бурлюк» (1921), де показує різні техніки митця [6, с. 46]:

Горы полотен могучих стояли по стенам.  
Кругами, углами и кольцами  
Светились они, черный ворон блестел синим клюва  
углом.

Тяжко и мрачно багровые и рядом зеленые висели холсты,  
Другие ходили буграми, как черные овцы, волнуясь  
Своей поверхностью шероховатой, неровной, -  
В них блестели кусочки зеркал и железа.  
Краску запекшейся крови  
Кисть отлагала холмами, ospой цветною.  
То была выставка приемов и способов письма...  
[8, с. 163 – 164].

Цікаво, що розлогу характеристику глядацького сприйняття Хлебниковим мистецтва живопису подибуємо вже у розвідці О. Флакера «Хлебников на виставці» [2, с. 242 – 250 ], де аналізуються мистецькі впливи картин Врубеля, Кустодієва, Ларіонова, фовістів на образну систему твору «Маркіза Дезес», зокрема на її колористику.

Загальновідомим є факт впливу живопису українських митців-авангредистів Давида Бурлюка, Олександри Екстер, Казимира Малевича, Марії Синякової-Уречиної на поетику літературних творів Маяковського, Хлебникова, Кручених, Пастернака. Про українські джерела російського авангарду неодноразово йшлося в літературознавстві, зокрема у працях Д. Горбачова, В. Кравця та ін. літературознавців і культурологів [9]. Тим більше, що коліскою найбільш радикального крила – кубофутуризму стала Херсонсонщина, село Чернянка, де в будинку братів Бурлюків сформувалося мистецьке об'єднання «Гілея». Ця місцина була опоетизована в художніх творах та в мемуарах учасників групи – Б. Лівшица, В. Каменського, згадувалась у книзі В. Маркова, присвяченій історії футуризму.

Іншим осередком генерування експериментальних мистецьких форм у живописі й поезії стала Червона Галявина – місцина на Харківщині, де на хуторі, у великому будинку жили талановиті сестри Синякови, до їхньої гостинної оселі часто навідувалися письменники Б. Пастернак, В. Хлебников, В. Маяковський, М. Асеев, Г. Петніков. Найбільш відома серед сестер – Марія Синякова-Уречина, художниця-авангардистка, чії картини, акварелі, малюнки гуашшю та олівцем підкорили світ. В. Хлебников присвятив сестрам Синяковим низку текстів, зокрема поему «Синие оковы». Крізь складний багатшаровий метафоричний текст, в якому, як завжди у

Хлебникова, зашифровано багато смислів, проступають риси творчої атмосфери, яка панувала в садибі Червоної Галявини, завдяки заняттям малярством Марії. На це вказують промовисті деталі: «Синими крильями красній закутан был угол», «на радуге веселья взора» тощо. Своєрідною проекцією живопису може вважатися й насичена колористична палітра твору. Текст містить елементи екфразису – картини Марії Синякової-Уречиної, зокрема її відомого малюнку «Війна» (1915), на якому зображено вибух бомби, вторгнення у мирне життя караючого меча війни: «коса войны, чумы, меча ли / Косила колос сел» [8, с. 376].

Поетичні тексти іншої представниці кубофутуристів – художниці й поетеси О. Гуро – позначені впливом імпресіонізму, і тут можна спостерігати особливості колористики і прийоми, які кореспондують із цим напрямком живопису: «Струнной арфой / Качались сосны, / где свалился палисадник/ у забытых берегов/ и светлого столика/ рай неизвестный <...> а заснет, / душа его улетает / к светлым источникам / и в серебряной ряби/ веселится она» [10, с. 267].

Атмосфера хиткості, ілюзорності, примарного світу мрії і незбагненої таємниці, співзвучна в даному випадку символістському світовідчуттю, передана за допомогою пейзажної характеристики, сріблясто-світлої колористичної гами. Дослідниця К. Бобринська наголошує на особливому апофатизмі мистецького бачення О. Гуро. Більшості її творів притаманне прагнення проникнути «в душу» речей, у приховану сутність видимого, втіленого світу» [3, с. 186]. Особливість пейзажів та малюнків поетеси полягає у відтворенні ситуації «мовчазного споглядання». Тому важливими для неї стають «широкі порожні простори аркуша й загальна прозорість, розрідженість зображення. А в серії монохромних робіт, позбавлених предметності, порожнеча, біле поле аркуша стає рівноправною «формою» композиції, її «прихованою сутністю», котру виявляє лінійний малюнок. У своїх літературних творах Гуро розробляє систему, в якій ритмічній грі «декоративних» ліній її малюнків <...> відповідають словесні візерунки» [3, с. 187]. Для поетеси особливо важливе значення складала категорія

ритму, систему ритмічних образів вона ретельно вибудовувала у своїй ліриці. І саме ці образи відтворювалися на малюках: «вони наче підхоплюють словесні ритми, проймаються не просторовими, а часовими категоріями. Для них надзвичайно суттєвою стає ритміка, яка вносить у лінії часові категорії й відчуття: уривчастість, протяжність, скоропис або повільний рух руки. <...> Ця ритмічна тканина становить той рівень, на якому відбувається взаємодія слова і зображення не просто через засвоєння ряду сторонніх прийомів, але через інтуїтивне проникнення одного мистецтва в інше» [3, с. 188].

Безумовно, такого типу творчість відрізняється від характерного для футуризму захоплення пластичною зримістю, щільністю словообразу. Лірична сугестивність поезії Гуро «Струнной арфой ...» відтворює світле видіння, прозорий захмарний сон і несподівано посилюється завдяки розгортанню фігури перифраза-загадки: «Пусть к ней придет вдумчивый, сосредоточенный, / кто умеет любить, не зная кого, / ждатель, – не зная чего». Використання риторичної формули «неясного висловлювання» в підкреслено суб'єктивному ліричному контексті видається досить несподіваним. Однак, цей прийом органічно вписується в контекст, виявляється суголосним художньому смислу й ореолу таємничого в цьому тексті.

Поєднання живопису і поезії знаходило найрізноманітніші втілення у мистецтві футуристів. Це й ілюстрування власних творів, і, що особливо зближує творчість футуристів з поезією бароко, – спроби візуального віршування і малюнка шрифтами, літерами, рядками (Маяковський, Каменський, Кручених, Аксьонов, Олімпов, Ігнат'єв). Пізніше В. Каменський згадував про своє захоплення малюванням за допомогою різних друкарських шрифтів: «... можна одними літерами дати графічну картину слова. Наприклад, в тому ж вірші «Телефон» (з «Танго з коровами») я зображую похоронну процесію літерами так:

П р О Ц е С И я

Кожна літера різного шрифту, причому вузьке «о» покладено горизонтально, що означає труну. Саме слово «процесія» розтягнуто як вид процесії, в один довгий рядок. Таким чином,

слово, призначене для виявлення найбільш точного поняття, в даному і всіх інших випадках дає найвищу точність» [11, с.485].

Граничне вираження експерименту летристичного живопису, коли графічне зображення літер має самодостатнє значення, являє книга І. Зданевича «Янко круль албанський». Порушення мовних норм тут настільки абсолютизовано, що слова втрачають будь-який сенс, і ми «маємо справу скоріше з еkleктичною живописно-письмовою композицією, ніж з письмовою мовою» [12, с. 486].

Найяскравіше втілення інтермедіальності живопису і слова виявила футуристична книга. З одного боку, в її створенні було допущено порушення всіх канонів книжкового мистецтва – формату, фактури, матеріалу, з якого вони склалися, установки на «тиражність» видання. А з іншого боку, «футуристи перетворювали всю книгу на витвір книжкової графіки» [13, с. 501], вони фактично прирівнювали в пластичному значенні малюнок і переписаний від руки текст. Найчастіше книги ілюструвалися відомими художниками – Гончаровою, Ларіоновим, Малевичем, уривки текстів переписувалися ними ж від руки (книжки О. Кручених: «Старинная любовь» – М. Ларіоновим, «Взорваль» – М. Кульбіним, «Утиное гнездышко дурных слов» – О. Розановою, «Игра в аду» (О. Кручених, В. Хлебников) – Н. Гончаровою). Тут, безсумнівно, простежуються процеси архаїзації, повернення до рукописної традиції, надання книжковому примірнику раритетного статусу, ексклюзивної цінності.

Досить цікавий експеримент являють п'ятикутні книги і «залізобетонні» поеми В. Каменського, в яких здійснено спробу поєднання живопису й словесної творчості. Вбачаючи в них грандіозний прорив в царину зримого слова, сучасний дослідник візуальної творчості та поет С. Бірюков зазначає, що технічна революція, яка зумовила вибух фігуристички на початку ХХ ст., «спонукала поетів не тільки використовувати її досягнення, а й звернутися назад, у ХVІІ століття – в часі, а в просторі – на Схід» [14, с. 237]. Думається, що «віршокартини» Каменського «Картина – дворец Е.И. Щукина» (1914), «Константинополь» (1915), «Солнце» (1917) можна кваліфікувати як відродження на

новому шаблі графічної, емблематичної і геральдичної поезії барокової доби.

Загалом, В. Каменському винятково було притаманне інтермедіальне відчуття світу й мистецтва. Відомо, що він у молоді роки захоплювався авіацією, здійснював показові виступи, але згодом потрапив в авіакатастрофу і дивом залишився живим. Згодом він виступав перед публікою з лекціями на тему: «Аероплани і поезія футуристів». А відчуття польоту він передав в своєрідному експериментальному вірші: «Лечу» (зб. «Звучаль веснянки»): «Лечу над озером / Летайность совершаю / Летивый дух / Летит со мной. / Летвистость в мыслях / Летимость отражаю – / Лёткий взор глубок / Лёт верен и устойчив / Летоокеан широк...» [15, с. 32]. Поетичні уривки зі свого роману «Стенька Разін» він декламував під час циркової вистави, виїжджаючи на арену на білому коні. У цьому перформансі літературний текст органічно стає частиною циркової вистави.

Показовим є й той факт, що футуристи запозичили з арсеналу образотворчого мистецтва поняття фактури, зсуву й монтажу для формування теоретичного поетологічного дискурсу й оперували цими поняттями стосовно літературних текстів. У статті «Кубізм» (1913) Д. Бурлюк визначає фактуру як «сукупність усіх матеріальних і пластичних властивостей поверхні картини, яка в кубофутуризмі вже не симулює простір міметично, а постає в самоцінному трьохвимірному об'єкті (рельєфі) тактильного сприйняття» [цит. за 16, с. 281]. Д. Бурлюк ставить фактуру як незалежну категорію зображення в одну шеругу з «лінійною побудовою» і «кольоровим інструментуванням», трактує її як ландшафт картинної поверхні. Він стверджує автономну функцію сліду графіту, тканини полотна, рельєфу, шару фарби, сліду пензля та ін. засобів. На противагу академічному зглаженому шару фарби, в авангардистському живописі фактура створює, «по-перше, підвищене відчуття матеріалу, по-друге, ефект одивнення або оголення, завдяки чому вся структура мистецького твору стає предметом підвищеної уваги і рефлексії» [16, с. 286]. У такому ж приблизно ракурсі футуристи сформували й поняття фактури писемності. У роботі «Фактура

слова» О. Кручених називає фактурою «формування слова, конструкцію, нашарування, накопичення, розташування у той чи інший спосіб складів, літер і слів», «розташування частин» [17]. Він виокремлює декілька її рівнів, причому особливо наголошує на візуальних і аудіальних параметрах слова: «Звукова фактура <...> 2) фактура складів <...>3) ритмічна <...> 4) змістова <...> 5) синтаксична <...> 6) фактура накреслення (почерк, шрифт, набір, малюнки та прикраси, правопис, подвійне, потрійне написання тощо); 7) фактура забарвлення: колір літери, живопис, поліхромія; 8) фактура читання: декламація, спів, хор, оркестр, громадські виступи – завершення і розпушта поезії (поет зраджує музі – стає оратором, актором і агітатором)» [17].

З арсеналу живопису футуристи запозичили й поняття зсуву. У малярстві воно означало зміщення площин, порушення перспективи, деформацію зображення предметів і людей, розщеплення об'єктів зображення на геометричні фігури. «Гілейці» переносили ці прийоми у простір словесного тексту, розривали рядки й строфи («драбинка» Маяковського), використовували лише частини слів й окремі фонемні зрештою, сформували заумну мову. Вони маніфестували серію «неправильностей», порушень норми – змістовної, граматичної, синтаксичної. Це означало створення ускладненої форми – «безліч вузлів, зв'язок і петель і латок, занозиста поверхня, сильно шорстка» («Слово як таке»). У роботі «Сдвигологія русского стиха» О. Кручених детально аналізує поняття «зсув» стосовно поезії і мистецтва в цілому. Він оголошує «зсув» – «стилем сучасності». У поетичному тексті зсув «змінює рядки, слова, звучання», дає «багатозначущу різноманітність» [18, с. 36]. О. Кручених вважає, що в літературі зсув може означати «двозначність, каламбур, читання між рядків, паралельний сенс, символізм. Зсув призводить до створення нових слів-неологізмів. Заумна мова завжди – зсувна мова!» [18].

І. Зданевич визначив зсув як «деформацію, руйнування мови, вільне або мимовільне, за допомогою переміщення однієї частини маси слова в іншу частину. Зсув може бути етимологічним, синтаксичним, фонетичним, морфологічним, орфографічним. Якщо мова отримує подвійний сенс, – це зсув.

Якщо слова змішуються при читанні (мовний магнетизм) або якщо частина слова відривається, щоб приєднатися до іншого слова, це теж зсув» [Цит. за: 19, с. 271]. Таким чином, основна мета цього прийому – **виявити і встановити новий сенс через незвичайну форму.**

Безумовно, найширший простір для інтермедіальності відкривав сценічний майданчик. У 1913 році в петербурзькому театрі «Луна-парк» відбулися скандальні прем'єри двох відомих футуристичних п'єс – трагедії «Володимир Маяковський» і опери «Перемога над Сонцем». В обох п'єсах використовувався авангардний живопис: декорації для трагедії Маяковського створювали П. Філонов і Й. Школьник, а для опери Кручених – К. Малевич.

Цікаве свідчення, що розкриває ефект безпосереднього впливу синтезу живопису і поетичного слова на глядача (слухача) міститься в одному з відгуків сучасників про постановку трагедії «Володимир Маяковський». Очевидець подій, актор і режисер О. Мгебров згадує про виставу: «... високий задник з чорного картону, який, по суті, й складає всю декорацію. Весь картон химерно розмальований. Зрозуміти, що на ньому написано, я не можу, та й не намагаюся: якісь труби, перевернуті від низу до верху, будинки, написи, – прямі й косі, яскраве листя й фарби. Що цей картон повинен зображувати? – я так само, як і інші, не розумію, але дивна річ, – він справляє враження; в ньому багато крові, руху. Він хаотичний ... він відштовхує й притягує, він незрозумілий і все ж близький. Там, здається, є якісь кренделі, пляшки і все немов падає, і весь він немов би крутиться у своїй строкатості. Він – рух, життя, чи не фокус життя? <...> я відчув рух у самому собі, я відчув рух міста у вічності, все жахіття його, як частини хаосу. <...>

Потім став говорити тисячолітній старий: усі картонні ляльки – це його сни, сни людської душі, самотньої, забутої, зацькованої в хаосі рухів. <...> У дивних словах було багато і незрозумілого і страшного, тому що й усе життя незрозуміле і в ньому багато остраху. І зал вслухався в трагедію Маяковського, зал зі своїм сміхом і дешевими дотепами був також незрозумілий. І було незрозуміло і моторошно, коли зі сцени лунали слова, подібні до

тих, які говорив Маяковський. <...> «Не йдіть, Маяковський», – глузливо кричав натовп, коли він розгублений, схвильовано збирав у великий мішок сльози, і газетні листочки, і свої картонні іграшки, і глузування залу – у великій полотняний мішок; він збирав їх з тим, щоб піти у вічність, у нескінченно широкі простори і до моря. <...> Мені зробилося неймовірно сумно, коли я прийшов додому; сумно не від вистави, не від поганого спектаклю, а лише від того, що я ніби стикнувся зі скорботою, з вічно зацькованою людською душею, яка, як принц у лахмітті жебрака, знайшла вихід своїм сльозам у бунті футуристів» [20, с.110 – 112].

Це насправді досить показова оцінка глядача, адже асоціації, викликані спектаклем, – образи хаосу життя, руху до вічності, самотності людської душі, її занедбаності у світі – виникли у Мгеброва саме завдяки одночасному впливу, живопису декорації, сценічного реквізиту й тексту, слів Маяковського, що лунали зі сцени.

Опера О. Кручених «Перемога над Сонцем» становить цікавий синтетичний витвір. За типом – абсурдистська драма, яка на багато років випередила появу західного театру абсурду. П'єса має багато підтекстів, хоча її смисл не прочитується безпосередньо, а завуальований насамперед через заумну мову, відсутність логічного розвитку дії, сюжету, абстрактні персонажі. Як зазначали самі митці, їхньою основною метою було проголошення нової технічної ери, нових можливостей і досягнень людського розуму, який здатен перемогти стихію, недарма на сцені з'являлися крило аероплану й Авіатор. Друга провідна ідея п'єси – проголошення перемоги нової авангардної естетики над «сонцем старої естетики» – романтичної, символістської, з її апологетикою солярного міфу. Саме це мав означати символічний полон Сонця у п'єсі. Окрім того, у ній чимало невтішних футурологічних прогнозів, вимальовується не зовсім приваблива картина майбутнього, в якому постають новітні часо-просторові виміри й навіть природні умови: «ни головой ни рукой двинуть нельзя развинтятся или сдвинутся <...> и не жарко а только парко такой климат скверный даже капуста и лук не растут», «и хоть нет там счастья но все смотрят

щасливими и бессмертными» [21, с. 389, 400]. Дослідник Григар Моймир навіть зробив припущення, що автори п'єси передбачили гігантські екологічні катастрофи майбутнього ХХ ст., зокрема ядерні. Сонце в бункері може сприйматися, на думку вченого, і як зловісний прообраз, приміром, Чорнобильської катастрофи [22].

Декорації для опери створювалися українським художником Казимиром Малевичем і він уперше застосував тут славнозвісний образ «Чорний квадрат». Загалом оформлення сцени, костюми персонажів були створені в абстрактній кубістичній манері, склалися здебільшого з геометричних фігур. Бенедикт Лівшиц у своїх мемуарах зазначав: «У межах сценічної коробки вперше народжувалася мальовнича стереометрія <...> Це була живописна заум, яка передвіщала несамоїту безпредметність супрематизму» [23]. До заумної мови персонажів-масок додавалося ще й подібне музичне оформлення, адже музика створювалась композитором М. Матюшиним із відповідними дисонансами, порушеннями гармонії звучання й тональності, виконували її на навмисне не настроєному роялі. Таке поєднання різних мистецьких мов, безперечно, було спрямовано на посилення ефекту несподіваного, нового, розраховано на епатаж публіки.

1. Азизян И. Диалог искусств Серебряного века. М.: Прогресс-традиция, 2001. 400 с.
2. Флакер А. Живописная литература и литературная живопись. М.: Три квадрата. 2008. 420 с.
3. Бобринская Е. Русский авангард: границы искусства. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 304 с.
4. Маяковский В. Полн. собр. соч. в 13-ти т. Т.1: 1912 – 1917. М.: Художественная литература, 1955. 463 с.
5. Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания. М.: Наследие, 2000. 480 с.
6. Харджиев Н. Маяковский и живопись // Харджиев Н.И., Тренин В.В. Поэтическая культура Маяковского. М.: Искусство, 1970. С. 9 – 50.
7. Ханзен-Леве Оге А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М.: Языки русской культуры, 2001. 672 с.

8. Хлебников В. Творения. М.: Советский писатель, 1986. 736 с.
9. Див.: Горбачов Д. Гопашно-шароварна культура як джерело світового авангарду. Львів: Смолоскип, 2008. 96 с.; Горбачов Д. Чукурюк! *Брати Бурлюки*. К.: Ярославів вал, 2014. С. 214–241; Кравец В. Разговор о Хлебникове. К.: РВЦ «Проза», 1998. 288 с.
10. Поэзия русского футуризма. СПб.: Академический проект. 752 с.
11. Каменский В. Путь энтузиаста // Каменский В. Сочинения. Репринтное воспроизведение изданий 1914, 1916, 1918 гг. М.: Книга, 1990. С. 385 – 525.
12. Маргаротто Л. «Типографская революция» итальянского футуризма и художественная деятельность В.Каменского и И.Зданевича // Поэзия и живопись. Сб. трудов памяти Н.И.Харджиева. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 480 – 488.
13. Кузнецов Э. Футуристы и книжное искусство // Поэзия и живопись. Сб. трудов памяти Н.И.Харджиева. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 491 – 497.
14. Бирюков С. РОКУ УКОР: Поэтические начала. М., 2003. 510 с.
15. Каменский В. Сочинения. Репринтное воспроизведение изданий 1914, 1916, 1918 гг. М.: Книга, 1990. 593 с.
16. Ханзен-Леве О. А. Интермедальность в русской культуре. От символизма к авангарду. М., 2016. 450 с.
17. Крученых А. Фактура слова. М.: МАФ, 1923.
18. <https://ruslit.traumlibrary.net/book/kruchenih-faktura-slova/kruchenih-faktura-slova.html>
19. Крученых А. Сдвигология русского стиха. М., 1922. [https://imwerden.de/pdf/kruchenykh\\_sdvigologiya\\_russkogo\\_stikha\\_1922\\_\\_ocr.pdf](https://imwerden.de/pdf/kruchenykh_sdvigologiya_russkogo_stikha_1922__ocr.pdf)
20. Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. (пер. с фр.) СПб.: Академический проект, 1995. 471 с.
21. Маяковский в воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1963. 732 с.
22. Крученых А. Стихотворения, поэмы, романы, опера. СПб.: Академический проект, 2001. 480 с.
23. Грыгар Моймир. Знакотворчество: Семиотика русского авангарда / Пер. с чешского М. Шерешевской, Е. Чебучевой, Г. Вириной. СПб.: Академический проект, Издательство ДНК, 2007. 519 с.
24. Лившиц Б. Полутораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания. Л.: Советский писатель, 1989. 720 с.

## Екфразис у творчості письменників-авангардистів

### *Архітектурний екфразис у поетичному циклі Б. Лівшица «Болотная медуза»*

Вивчення екфрастичності на сьогоднішній день становить фундаментальну галузь сучасного літературознавства. Поняття екфразису і його «об'єктів» наразі тлумачиться в широкому сенсі – «як прийом, топос, стилістична фігура», як «відтворення одного мистецтва засобами іншого» [1, с. 5 – 13]. Важлива особливість, на якій наголошує Л. Геллер, полягає в тому, що екфразис трансформує у слово не об'єкт, а його сприйняття та створює образ «не картини, а бачення, осягнення картини» [1, с. 10].

Екфрастичність давно вже стала предметом ґрунтовних студій вітчизняних і зарубіжних дослідників (назвемо лише деякі з них – див. [2]). Безперечно, становленню теорії екфразису сприяли й розвідки загальноестетичного характеру О. Лосєва [3], В. Альфонсова [4], Н. Гудмена [5], Дж. Мітчела [6] та ін.

Існує декілька провідних тенденцій сучасної наукової рецепції екфразису. Аналізуючи низку праць, Т. Бовсунівська виокремлює прагнення учених розрізнити або навпаки ототожнити дві царини – інтермедіальність та екфрастичність й напрацювати єдину методику інтермедіальних та екфрастичних досліджень. Однак, на слушну думку Т. Бовсунівської, не варто забувати, що «інтермедіальність як метод формувалась всередині літературної компаративістики, у той час як екфрастична теорія – в надрах риторики та теорії літератури» [7, с. 13]. Ще декілька напрямків вивчення екфразису: аналіз його у системі риторики в зіставленні з іншими поняттями й категоріями з її арсеналу: дієгезис, мімесис, гіпотипозис, пафос; розгляд як частини теорії перекладу, зокрема як перекладу живописного тексту картини в лінгвістичний текст; виявлення й опис екфрастичних жанрів – роман-екфразис, новела, портрет тощо; формування похідних термінів – топоекфразис, театральний екфразис, кіноекфразис, релігійний екфразис [7, с.

18 – 19]; дослідження екфразису як стильового прийому, фігури мови.

Закономірним видається й розмаїтий спектр **класифікацій форм** екфразису. Функціонування його в художніх текстах ХХ ст. розглядається, приміром, у межах такої парадигми: 1) твори з екфрастичними елементами або з невеликою часткою екфрастичності; 2) ті, що містять екфрастичність у згорнутому вигляді; 3) твори, нав'язані екфрастичним імпульсом; 4) такі, що являють жанровий тип екфразису [8]. Найбільш докладна систематизація класифікацій екфразису міститься в роботі О. Яценко [9], у якій на основі узагальнення низки праць – О. Фрейденберг, Н. Брагінської, Ж. Хетені та ін. авторка визначає наявні на сьогоднішній день її типи. Зокрема, виділяються за об'єктом опису **прямі й непрямі** екфразиси, за обсягом – **повні, згорнуті, нульові**, за референтністю – образотворчого мистецтва (живопису, графіки, скульптури, художнього фото), незображального мистецтва (архітектури, ландшафтного та інтер'єрного дизайну, декоративно-прикладного мистецтва (дрібна пластика, маска, лялька, меблі), синтетичного мистецтва – кіно, репрезентації артефактів, які не є витворами мистецтва – фото, популярна друкована продукція (етикетки, реклама, листівки), графіка у науково-популярних виданнях тощо. Вирізняються також **міметичний** та **неміметичний** екфразиси за наявністю/відсутністю в історії художньої культури реального референта, міметичний екфразис у свою чергу може бути **атрибутованим** або **неатрибутованим (прихованим)**, тобто таким, що не містить відкритої вказівки автора або назви твору. За способами розгортання у тексті авторка виокремлює **монологічний і діалогічний екфразиси, цілісний і дискретний**, за вмістом матеріалу – **простий і зведений**, а за змістовними домінантами – **дескриптивний, тлумачний і психологічний** [9].

У мистецтві ХХ ст. екфразис значно розширює своє семантичне поле, форми та засоби розгортання, функції у тексті. На думку Т. Автухович поетика екфрастичності інколи може створювати зону «не артикульованого, а прихованого змісту» [10, с. 243]. Особливо це стосується до авангардного мистецтва,

підкреслено неміметичного, яке має свої особливості застосування екфразису. Приміром, він може ставати одним із імпульсів семантичної поетики. Дослідженню цього явища у творчості В. Хлебникова присвячено статтю Ж.-К. Ланна, який підкреслює, що за «рідкісно стриманого і якоюсь мірою периферійного» вжитку екфразису деякі футуристи «перетворили «канонічний» класичний екфразис у філософський роздум про природу мистецтва, про стосунки мистецтва й життя (реальності) і <...> на свого роду автономне утворення, яке нічого не представляє і не описує, але насправді висуває на перший план і доводить на практиці принципи творчості «як такої», як художньої, так і словесної» [11, с. 71].

У такому модифікованому вигляді екфрастичні елементи постають і в поетичному циклі **Б. Лівшица «Болотьяна медуза»**. Вірші звернені до архітектурних споруд Петербурга, збудованих за різних часів, – соборів, площ, пам'ятників. Однак їхні описи не розгорнуті в традиційному сенсі, а скоріше передають метафорично-образне сприйняття ліричного героя. Перелічено лише окремі деталі, окреслено геометричні форми, у багатьох випадках за аналогією до живописних ефектів полотен кубістів: «Ты перерос по-исполински – / Удвоенной дугой колонн», «И куполу дана отрада/ Стоять колумбовым яйцом», «И полукруг, и крест латинский» («Казанский собор»); «Копыта в воздухе, и свод/ Пунцовокаменной гортани», «Златой адмиралтейский ирис» («Дворцовая площадь»); «И два равнопрекрасных шара / Слепой оспаривают куб» («Адмиралтейство П»); «...цветоносный мрамор кельта / Был в диком камне отражен» («Исаакиевский собор») [12].

Безсумнівно, низку словесних і зорових образів циклу було створено під впливом стилістики архітектури бароко. Це підтверджує й дослідження М. Гаспаровим процесу роботи поета над «Болотною медузою»: «Интерес до петербургського бароко й ампіру був свіжою модою, щойно вийшла книга В. Курбатова «Петербург» (1913), яка була у Лівшица настільною» [13, с. 323].

Більш широко екфрастичні елементи розгорнуті, коли мова йде про Літній сад, його скульптури та декоративні огорожі («Дождь в Летнем саду»), про огорожі Казанського собору

(«Решетка Казанского собора»). У метафоричному описі решітки поет підкреслює органічний сплав простоти й вигадливості, класицистичної строгості і «сумудрого барокко», яка багато в чому визначає зовнішній вигляд міста в цілому, що склався з нашарування в його архітектурі стилів різних часів: «В зародыше зажатый туго,/ Смирнен змий, и замысл прост:/ По равным радиусам круга / Внизу собирать за гроздом грозд;/ При каждом веточном уклоне / Лукавый сдавливать росток,/ Да всходит на змеином лоне / Цветка внезапный завиток» [12, с. 74].

У слові поета адекватно передана барокова пишність, химерність, що знайшли відображення у творіннях людського розуму і рук. Перелік елементів декору сусідить з асоціаціями, які відносяться до роботи архітектора: «равным радиусом круга», «циркуля последний взмах». Так учергове стверджується провідний мотив циклу – протистояння природної стихії («болотної медузи»), води Неви, готової у будь-який момент вийти з чавунних і кам'яних русел, і творчої волі людини, здатної приборкати стихію. Саме елементи архітектурного екфразису дозволяють поетові домогтися неоднозначності, необхідного ефекту подвійності у створенні образу міста – рукотворного дива, побудованого на хисткому болотному ґрунті. З одного боку, Петербург постає як ілюзія, прекрасний вимисел архітекторів, у реальності якого неодноразово засумнівався ліричний герой: «Дремотный дым, болотный китеж, / С балтийского подъятый дна?». Але міраж розсіюється завдяки топографічній прив'язці, метафорично образним і водночас упізнаваним деталям архітектурних споруд, побудованих у різні періоди історії Петербурга. Вірші «Болотної медузи» адекватно відтворюють мову культури часів зведення північної столиці. Цикл справляє враження зумисне затемненого сенсу, складної асоціативності у структуруванні образів. Такий ефект створюється завдяки перифразам – головному стилістичному прийому, який використовує автор. Лівшиць складає з них химерну мозаїку, практично жоден об'єкт не називає прямо: «И полукруг и крест латинский» – позначення Казанського собору; «Из Монферранова бутона / Ты чуждым чудом возвращена» – натяк на будівництво Ісаакіївського собору за проектом французького

архітектора Монферрана, звідси й асоціація «Чудо лютецейских роз» – Лютеція – давня назва Парижу; «И сестры все свирепей / Вопят с Персеевых щитов» – позначення декоративних прикрас решітки Літнього саду; «Копыта в воздухе» – колісниця Слави на триумфальній арці будівлі Головного штабу; «Два равнопрекрасных шара» – дві скульптурні групи «Нимф, несущих глобус» тощо.

### *Типи екфразистичності у творчості оберіутів*

Літературні тексти оберіутів, як і в цілому вся їхня художня діяльність, являють нескінченне поле експерименту. Тут постійно сходяться часом взаємовиключні стильові й жанрові тенденції, прочитуються різні культурні коди, простежуються різноманітні аспекти інтермедіальної взаємодії художніх мов. Як невід'ємна частина інтермедіальної культури ХХ ст. екфразис втілюється в ігровій поетиці оберіутів. Сам принцип дескриптивності в поетичних текстах О. Введенського, Д. Хармса, спроба вербального відтворення онтологічної складності універсуму виявляються новаторськими у межах абсурдистської поетики і разом з тим типологічно споріднені прийому екфразистичної описовості.

Літературознавство зосереджувало увагу переважно на співвідношенні поезії з живописом у творчості М. Заболоцького [4], на дослідженні образотворчих контекстів його творів [14]. Паралелі з живописом авангарду – картинами М. Шагала, К. Малевича, П. Філонова, Дж. Де Кіріко у творчості Д. Хармса, зокрема, точки дотику в зображенні простору художниками і письменником, простежувала Н. Злиднева [15]. Про особливе сприйняття речі Хармсом, яке корелює з концепцією безпредметного живопису К. Малевича, писав О.-А. Ганзен-Леве [16, с. 268]. Предметом безпосереднього аналізу були екфразиси в поетичному циклі К. Вагинова «Петербурзькі ночі» [17], але екфразистичність у романній прозі письменника розглядалася лише частково, у зв'язку з розгортанням метафоричного сюжету і просторовими образами в оповіді [18].

Розглянемо докладніше типи екфрастичності в поезії **М. Олейникова і прозі К. Вагинова**, письменників, кожен із яких створив власну оригінальну поетику, чия творчість являє різні жанрові та стильові системи.

Хоча М. Олейников формально не входив до мистецького об'єднання оберіутів, але за ідейними переконаннями, філософськими позиціями і естетичними уподобаннями він був близький до групи. Його сатирична поезія розглядалася насамперед у площині абсурдистської поетики, стильової гри і пародії. Витоки цієї лінії зазвичай пов'язують із традиціями Свіфта, Гоголя, Салтикова-Щедріна, письменників-сатириконівців [19, с. 10]. До засобів «бурлескної неадекватності», які формують у його поезії абсурдистську площину, Л. Гінзбург відносить умисний примітивізм, інфантилізм, одноплановий синтаксис, так звану «галантерейну мову» – пародію на високий склад обивательської мови [19, с. 11]. Це дає змогу наводити паралелі зі стилем М. Зоценка. Поетичні тексти письменника аналізувалися також у площині жартівливої та пародійної поетики [20].

Творчість Олейникова, безперечно, являє феномен багатоканальних інтермедіальних зв'язків між різними видами мистецтва, серед яких – живопис, музика, кіно, театр. Відомо, що письменник працював у галузі кіномистецтва, у співавторстві зі знаним драматургом Є. Шварцем написав низку кіносценаріїв, за якими було створено перший радянський серіал для дітей, на замовлення Д. Шостаковича написав лібрето опери «Карась» для ленінградського Малого театру. Плідною була його діяльність як видавця й редактора дитячих сатиричних і водночас науково-популярних журналів «Еж» і «Чиж», автора низки пізнавальних радіопрограм для дитячої аудиторії.

Поетичний цикл **«В картинной галерее (Мысли об искусстве)»** посідає особливе місце і на перший погляд може здатися дещо несподіваним для сатиричного контексту творчості М. Олейникова. Поет звертається до старовинного живопису й реконструює модель *екфрастичного жанру «галереї»*. Цікаво, що деякі дослідники сприймають екфразиси М. Олейникова як пародію жанру [21], інші взагалі ставлять під сумнів художню

цінність циклу [22]. Такі розбіжності спричинені, на нашу думку, складною, неоднозначною природою текстів письменника, які зазвичай приховують декілька мистецьких, літературних, інтертекстуальних кодів.

З іншого боку, в статті К. Загородневої поетична галерея письменника порівнюється зі схожими явищами у світовій літературі, починаючи від ранніх зразків – «Галереї» Дж. Маріно до сучасних – «На виставці Карла Вейлінка» Й. Бродського, «У Британському музеї» О. Машевського [23].

Цикл М. Олейникова складається з одинадцяти віршованих уривків, десять із яких є словесними відтвореннями старовинних полотен художників, серед яких – картини Рубенса, Кейленборха, Конинка, Красбека. Дослідниками встановлена відповідність низки поетичних екфраз циклу реальним полотнам з колекції Ермітажу та їхнім описам, складеним А. Сомовим у 1902 році [24, с. 242]. До частини текстів відповідні оригінали живопису не були встановлені.

Автор відтворив у циклі два портрети («Портрет военного», «Портрет Иакова») і так звані картини «жанрового живопису», на яких зображені античні сюжети («Нимфы») і біблійні сцени («Притча о работниках в винограднике», «Ну и ну!», «Описание еще одной картины»), побутові сюжети («Пьяница»). Майже всі уривки за типом становлять повні міметичні екфразиси як атрибутовані, так і неатрибутовані. При цьому підкреслимо, що таке визначення вельми умовно, й насправді ми маємо тут справу з рідкісним, майже винятковим випадком використання такого типу екфразису, оскільки саме поняття мімезису досить проблематично стосовно авангардного мистецтва.

Серед прийомів перекодування живописної техніки у вербальну площину спостерігаємо відтворення композиції картин, просторової організації, перспективи, розміщення фігур, колористики. Приміром, у третій екфразі «Нимфы» чітко простежується трансляція живописного коду через візуальні просторові образи: «в обширном гроте, в глубине его», «тут же, на переднем плане», «Через широкое отверстие, проделанное в гроте, открывается пейзаж. / Вдали синеют горы, / ближе – озеро сверкает и ручей» [25, с. 134.].

Найбільш яскраво живописна просторова перспектива постає в першому уривку «Портрет военного», частина вірша залишилася в чорновому автографі:

На заднем плане – широко раскрытое окно  
С венецианской аркою. В окне  
Видны холмы, игрушечные рощи, земли и озера,  
Животные и люди в виде маленьких фигурок  
[24, с. 242].

Письменник звертається здебільшого до картин голандських, фламандських майстрів епохи бароко. Тому не дивно, що його увага міцно прикута до деталей, фрагментів предметного світу. Наприклад, в екфразисі «Пьяница» – картина фламандського художника Красбека – детально відтворено інтер'єр, предмети побуту незаможної людини. М. Олейников дещо переосмислив ситуацію фатальної самотності, яка втілена художником у похмурій, темній за колористичним рішенням картині. Він домислив її сюжет, додавши ще одного персонажа: це – служник, який подає вино господареві.

Зазвичай описи картин Олейников оживлює деталями руху, дії, додає до них звукове забарвлення.

Поетичний цикл Олейникова розкриває механізм дії міждисциплінарних зв'язків, трансмедіальний процес перекодування різних художніх мов за допомогою третього – в даному випадку мистецтвознавчого дискурсу. У чернетках поета збереглися номери картин, які відповідають номерам каталогу картин Ермітажу, створеного А. Сомовим. Це свідчить про знайомство письменника з цим своєрідним трактатом і яскраво ілюструє художні можливості й відмінності поетичного екфразису від мистецтвознавчого опису-фіксації зображеного на картині. Порівняймо дві екфрастичні моделі – мистецтвознавчу і художню.

Опис картини Саломона Конинка «Притча о работниках виноградника», який належить А. Сомову:

В просторном помещении со сводами [...] сидит хозяин виноградника – пожилой человек с белым тюрбаном на голове и в черной одежде. Он обратился вправо, с жестом отказа, к молодому работнику [...], стоящему перед ним, и держащему

монету на ладони своей руки. Позади этого работника четверо его товарищей, из которых один удаляется направо [...], где в темном отделении помещения виднеется еще одна человеческая фигура [...]. Подле хозяина, налево, сидит за столом старик в красной шапке, укладывающий деньги в кожаный кошель; по сю сторону стола – юноша [...] сидит и пишет в большой книге, раскрытой на деревянном пюпитре [24, с. 243].

Наведений текст Сомова може розглядатися як своєрідний «підрядник» для віршованого «перекладу» Олейникова. Завдяки виразній поетичній мові, застосуванню трикратного чотиридольника створюється епічне полотно, в якому віддзеркалюється сюжет біблійної притчі, проступає моралістичний зміст сцени. Не лишаються поза увагою автора й влучні характеристики почуттів, станів персонажів. Накопичення дієслівних форм у тексті створює особливу динаміку, поетику руху:

В просторном помещении со сводами сидит  
хозяин виноградника.  
Его изобразил художник в виде пожилого человека,  
носящего тюрбан из полотна и черную одежду.  
Хозяин смотрит на работника и делает рукою  
жест, изображающий отказ.  
Работник не уходит. Он, как бы глазам своим не веря,  
Глядит на собственную руку, на ладонь,  
Куда хозяин положил монету,  
Награду скудную за нерадивый труд.  
Товарищи работника – их четверо – поспешно  
удаляются, почти бегут  
Направо к выходу, где в темном отделенье  
виднеется еще одна фигура –  
Фигура старика в высокой красной шапке  
и с кошельком в руках.  
Он улыбаяся укладывает деньги в кошелек.  
А рядом с ним с раскрытой книгою стоит  
Конторщик молодой и стоя что-то пишет в книге [25, с. 169].

Цікаво, що біблійні сюжети, відтворені у світовому живописі, М. Олейников підбирає за принципом контрасту – від гріха, Содому, історії Лота («Ну и ну!») до святості.

Відповідні екфразиси поєднують дескриптивний і наративний елементи.

Вірш «Описание еще одной картины» – екфразис полотна нідерландського живописця Йоса ван Клеве «Святе сімейство». У ньому простежується не характерний загалом для циклу «В картинной галерее» іронічний підтекст. На пародійний характер уривку звернула свого часу увагу дослідниця Е. Пахомова: «Поет звісно не міг пройти повз очевидне, не помічне, певно, лише самим художником, – блюзнірського контрасту між благочестивим духом першого плану (Мадонна й Дитя) і дивним жовчним виразом обличчя Йосифа. Тому без жодного протиставлення живописцю Олейников стрімко трансформує настрої «опису» від ніжності, тиші й благоговіння в строфі А – до зловісних символів і коротких інтонацій маршу в заключній строфі» [цит. за: 24, с. 244].

Блюзнірські мотиви справді простежуються в цьому тексті, де безліч живописних деталей, нескінченні повтори, переставляння предметів (за принципом дитячого пазла або лічилки), умисне створення плутанини в зображенні. Загалом, прийом повторів, постійної заміни, переміщення слів, у результаті чого зміст розмивається, доводиться до абсурду, часто використовувався оберіутами й становить характерну рису поетики їхніх текстів. Зустрічається він у творах Хармса, Введенського – у своєрідних віршиках-нісенітницях.

У такому ігровому відтворенні сакрального сюжету картини Олейниковим можна прочитати своєрідний натяк на загальну атмосферу епохи, з її антирелігійними настроями, посиленою атеїстичною пропагандою, яка була об'єктом постійної іронії письменника [26]. З іншого боку, беремо до уваги й загальний ігровий характер поетики оберіутів. Довільне оперування деталями зображення в трьох строфах – варіаціях екфразису картини – містить також елементи гри з художником. Адже відомо, що Йос ван Клеве створив декілька варіантів зображення Марії з Немовлям і Йосипом [27, с. 349]. На цих картинах предмети побуту, деталі, колір одягу Йосипа і навіть персонажі істотно відрізняються.

Завершують цикл сатиричні «Выводы и размышления», які майже не пов'язані зі змістом попередніх екфразисів. І в цьому – один із парадоксів поетики оберіутів. Недарма дослідники у полеміці про авторство останньої строфи зазначали складний алегоричний характер семантики заключного уривку циклу і його подібність до байок автора [див.: 24, с. 245].

Такий фінал може мати кілька інтерпретацій. Так, у висновках до циклу наявне пародіювання різних несподіваних підходів до сприйняття живопису, наприклад: «Эффект полуденного освещения / Сулит художнику обогащение». Письменник, очевидно, змалював тип масового сприйняття, необтяжений глибоким розумінням мистецтва. Імовірно, тут приховані й інші пародійні підтексти. Наприклад, міститься натяк на максималізм авангардистів, які принципово заперечували символістське естетизування і взагалі будь-яку рефлексію з приводу мистецтва. Про цю боротьбу літературного покоління двадцятих років проти естетизму 1910-х років згадує Л. Гінзбург: «Усі ми терпіти не могли будь-яке естетство, «красивість», стилізаторство – це було лайливе слово» [19, с. 11].

З іншого боку, можливо, письменник іронізує з приводу естетичних настанов самих оберіутів, сформульованих у відомій декларації, де пропонувалося поглянути на предмет «голими очима», очистити його від напластунів «літературної лузги». Результат буквалізації цих установок може призвести до прикрого спрощення мистецтва, що і висловив письменник алегорично в заключних уривках циклу.

Проблема неадекватної рецепції мистецтва як наслідку культурного будівництва нової держави, що передбачала прискорене і широке впровадження його в маси, неодноразово сатирично осмислювався в літературі 1920 – 30-х років. М. Олейников тонко іронізує, а іноді – відкрито сміється над своїм часом, його складнощами і непорозуміннями, гротескно й карикатурно зображує окремі хибні тенденції епохи, наприклад у розвитку науки. Втім, сам письменник нерідко брав участь у подібних розбудовчих заходах, він займав активну просвітницьку позицію, сприяв розповсюдженню наукових знань передусім серед дитячої аудиторії. На сторінках створених і редактованих

ним журналів «Еж» і «Чиж», у науково-популярних радіопрограмах в ігровій формі і в адаптованому вигляді подавалося багато цікавої інформації з різних галузей знання – фізики, географії, рослинного й тваринного світу.

Насправді цикл екфразисів «В картинной галереє» цілком органічний для його творчості. З одного боку, відкривалася можливість поетичного експерименту, в якому через образні ресурси слова оживає старовинна риторична форма. З іншого боку, тут простежується й прагматичне завдання письменника, його культуртрегерські настанови – у спробі через поетичний текст своєрідно «адаптувати» шедеври світового живопису для широкого читацького загалу.

Романна проза **К. Вагинова**, в центрі якої життя письменника, а ширше – творчої особистості, дає зразки різних типів екфразистичності. Найбільш часто письменник застосовує *живописний екфразис*, який має безліч модифікацій. У романі «Бамбочада» він частково стає смисловим і організуючим центром, об'єднує різні оповідні площини, побутові й буттєві смисли в одне ціле. Не випадково сама назва роману, яка пояснюється в епіграфі як «зображення сцен повсякденного життя в карикатурному вигляді», відсилає до живопису. Згадка про художника: «Г. Ван-Лир, прозваний іл Ванбоссіо (калека), в XVII в. славився этого рода картинами» [28, с. 334] відразу ж задає необхідний ракурс сприйняття.

Власне, розгорнутий живописний екфразис супроводжує в романі гастрономічну тему і пов'язаний із зображенням кулінарних пристрастей інженера Торопуло. Картина з назвою «Частування посла» височіє на стіні його кімнати і цілком відповідає характеру захоплень і широті натури персонажа. Є вказівка про значний розмір картини і техніку її написання – маслом. Багатофігурна композиція і велика кількість перелічених страв, напоїв, посуду, зображених на картині, співзвучні раблезіанським прагненням її власника.

В іншому епізоді вміщено опис стелі в кондитерській, яка розписана в стилістиці живопису рококо – з великою кількістю фігур ангелів, переважанням рослинного орнаменту. Цей

екфразис уводить у роман тему рецепції мистецтва і художнього смаку глядача. На відміну від М. Олейникова, який в завуальованій, алегоричній формі торкнулося цієї проблеми в поетичному циклі, К. Вагинов розмірковує з приводу сприйняття мистецтва досить докладно. Розпис стелі оцінюється з різних позицій – естетично підготовленим і недосвідченим глядачем. Так, наївний і комічний персонаж – Нунехія Усфазановна – сприймає живопис на стелі як витвір мистецтва. Натомість панянки, які «майже напам'ять знали Ермітаж», відвідували замські палаци і музеї живопису в різних містах, вбачають суто прикладну, орнаментальну функцію розпису.

У романі наявні покликання до відомих живописних полотен. Прикладом живописного атрибутованого екфразису в романі слугує опис картини голландського художника XVII ст. Пітера де Хоха, відомого майстра побутових сцен, «Гравці в карти» (1658). Фоторепродукції цієї картини роздивляється головний персонаж Євген Фелінфлеїн. У даному випадку можна говорити про неповну екфрастичність, оскільки фігури і об'єкти зображення передані лише частково. Цікаво, що картина Пітера де Хоха згадана в шерезі інших полотен голландських майстрів епохи бароко, фоторепродукції яких Євген гортає один за одним. Описи цих репродукцій є згорнутими екфразисами, атрибутованими за назвою. Так, за найменуванням «Знімок, який зображає гру в трик-трак у буржуазному домі», можна припустити, що мова йде про картину Яна Стена «Гра в трик-трак» (1667). Інший знімок, «що зображає бійку селян через карти», можливо, відтворює картину Пітера Брейгеля Молодшого «Бійка селян» (1623). Третій знімок «ландскнехтов, мирно сражаючихся в карты среди блудниц», очевидно, є репродукцією картини Пітера де Хоха «Солдати, що грають у карти» (1957), або його ж «Гравці в карти» (1663 – 1665). Примітно, що в переліку картин переважає семантика дозвілля з картами. Такий акцент не випадковий і пов'язаний з мотивом гри, який визначає поведінкову і життєву лінію Євгенія, талановитого музиканта, творчу й обдаровану особистість, але при цьому – натуру пристрасну, яка часто захоплюється зайвими речами і не розвиває свій талант.

Живопис у прозі Вагінова найчастіше опосередкований свідомістю творчої особистості. Так, Євген Фелінфлейн навіть у вуличних сценах – виступах музикантів і фокусників, виставах циган з ведмедем-танцюристом – бачить «живі картини», наближені до побутових замальовок голландських художників, які він перед тим розглядав.

Так само в романі **«Козлиная песнь»** вчений-ерудит Тептьолкін сприймає навколишній світ саме крізь призму образотворчого мистецтва: «Прекрасные рощи благоухали для него в самых смрадных местах, и жеманные статуи, наследие восемнадцатого века, казались ему сияющими солнцами из пентелийского мрамора. Только иногда подымал Тептелкин огромные, ясные глаза свои – и тогда видел себя в пустыне.

Безродная, клубящаяся пустыня, принимающая различные формы. Подымется тяжелый песок, спиралью вьется к невыносимому небу, окаменевают в колонны, песчаные волны возносятся и застывают в стены, приподнимется столбик пыли, взмахнет ветер верхушкой – и человек готов, соединятся песчинки, и вырастут в деревья, и чудные плоды мерцают» [28, с.21].

В описі пустелі чіткість геометричних форм поєднується з розмитістю ліній, що вказує на алюзійну присутність естетичного коду безпредметного абстрактного живопису, особливо популярного за часів створення роману і близького до авангардної творчості оберіутів.

У романах К. Вагінова модель живописного екфразису отримує різні модифікації, зокрема у зв'язку з зображенням масового мистецтва і кітчю, темою колекціонування речей і предметів. Так, у «Бамбочаді» одне із захоплень кулінара Торопуло – збирання обгортки від цукерок – наочно постає в ланцюжку згорнутих екфразисів малюнків на обгортках, які не мають художньої цінності. Проте, з них складається строката і святкова картина, що радує буянням фарб і форм, асоціаціями зі смаковими характеристиками, вона цілком відповідна тій життєрадісній атмосфері, яку створював навколо себе Торопуло і до якої прагнув залучити своїх знайомих і друзів: «На обертках изображены были в профиль и en face красавицы, носящие

благозвучные имена, на фоне малиновом, алом, травянисто-зеленом, в рамках, украшенных цветами; [...] Темноцветные бумажки, украшенные золотыми буквами, как бы ныряли среди нежноцветных волн: колибри, львы, тигры, олени, журавли, раки, вишни, земляника, малина, красная смородина, васильки, розы, сирень, ландыши, красноармейцы, крестьяне, рыбаки, туристы, паяцы, солнце, луна, звезды – возвышались здесь, пропадали там, радовали взор, заинтересовывали, возбуждали любопытство, вызывали сравнение; [...] Это была своеобразная игра. Торопуло вкушал тревожный запах винограда, мощный запах каштана, сладкий – акаций; всеми ощущениями наслаждался Торопуло, как лакомствами» [28, с. 380].

Опис зображень, які не є творами мистецтва, продовжує своєрідна колекція картинок зі старих журналів, які Євген вирізав для Торопуло. До подібного типу описів відноситься і екфразис гравюр-ілюстрацій у популярній книзі, які уважно розглядають персонажі роману «Козлиная песнь».

К. Вагинов був пристрасним колекціонером, зображував таких же диваків-збирачів різних речей і, фактично, на сторінках своїх романів створив ще одну своєрідну *колекцію різних типів екфразистичності*.

Досить часто в його текстах зустрічаються описи інтер'єрів, обов'язковими елементами яких є твори мистецтва – картини, гравюри, статуетки, канделябри, а також книги – неодмінний атрибут, вміст бібліотек господарів.

Не менш цікаво вибудовується *і садовий екфразис*. У романі «Бамбочада» опис саду подається підкреслено неміметичним способом – не як бачення персонажем конкретного природного локусу, а як розповідь про нього іншого персонажа, своєрідна «усна картинка», опосередкована пам'яттю оповідача. Топоекфразис саду розгортається за асоціацією. Євгенія зацікавив занедбаний гіпсовий бюст Потьомкіна, а господиня будинку згадала про його місцезнаходження в старому саду, який належав колишнім власникам будинку. Вона відтворює у своїй пам'яті вигляд саду, пригадує його рослинність, прокреслює розташування альтанки, гірки, стовпів з квітковими горщиками, скульптур та інших об'єктів малої архітектури. У даному випадку

екфрастичність надзвичайно умовна, тому що ландшафтний об'єкт існує лише в уяві одного з персонажів у момент спілкування з іншим.

Наприкінці роману *парковий екфразис* постає крізь призму безпосереднього сприйняття Євгенія. Оскільки цей герой К. Вагинова буквально занурений у простір світової культури, то не дивно, що її знаки він розпізнає всюди. Його погляду відкривається в парку павільйон з мозаїчною мармуровою підлогою і руїнами колон. У такому архітектурному оздобленні герой вбачає «наслідування римських гробниць». Споглядання ж барельєфів, китайського храму, куточка парку з обеліском з сірого мармуру, «блакитної Камеронової галереї» продукує у героя асоціації з казками Кота Мура. Природний простір парку тісно пов'язується у свідомості Євгенія зі світом театру: «День был теплый, солнечный. Природа как бы давала представление: «Весна» [28, с. 462], яка дивувала людей зеленою травою в січні та бруньками на деревах. Не випадково сад стає і своєрідною сценою, продовженням спектаклю. Сюди, після успішно зіграної п'єси, виходять загримовані актори і поспішають далі, до клубу червоноармійців, щоб продовжити гру.

Концепція театральності життя, мистецтва і творчості, усвідомлення світу як гігантського театру – одна з провідних у художньому світі К. Вагинова. Її органічним складником є *театральний екфразис*, одна з функцій якого полягає у формуванні метатеатрального дискурсу в оповіді. Театральний екфразис дає можливість автору з певною часткою іронії висловити своє ставлення до авангардного мистецтва в цілому і до окремих його експериментів, учасником яких був він сам. Так, у романі «Труды и дни Свистонова» пародійно змальовано відомий літературний вечір «Три левых часа» у Видавничому домі, під час якого письменник читав свої вірші, а читання супроводжувалося балетним номером [29, с. 536]. Епатажний характер вистави оберіутів підкреслено зображенням циркових трюків, їзди на дитячому триколісному велосипеді по глядацькій залі та інших витівок. Це дозволило письменникові передати атмосферу абсурду, яка була умисно створена на цьому заході,

супроводжувала читання літературних текстів і була розрахована на епатаж глядачів.

Не менш показовим є театральний екфразис у романі «Бамбочада», який дозволяє письменникові в іронічному ключі показати експерименти авангардного театру, особливо – методи сценічної інтерпретації класики. Саме так тут описано незвичну конструктивістську версію балету «Лебедине озеро»:

«Вот и Тифлис. «Лебединое озеро». Гастроль Вареньки. Конструктивная постановка – вся в черном с серебром и золотом. У кордебалета в руках цветы с желтыми, зелеными, красными лампочками. Два деревянных вращающихся вала с жестяными полосками изображают озеро» [28, с. 353].

Для екфразисів у романах Вагинова характерно використання поетики переліку і ресурсів необтяженого складною системою тропів, «неприкрашеного» слова.

Характеристика видів екфрастичності у прозі письменника була б неповною без урахування *кулінарного екфразису*, який бере участь у формуванні ще однієї оповідної площини роману «Бамбочада», пов'язаної із зображенням життя і кулінарного мистецтва Торопула. Приготування їжі для нього – акт творчості, кулінарія ж – один з видів культури, свого роду естетичний «космос». За кулінарним книгами він вивчав історію, звичаї різних країн і народів і навіть іноземні мови.

К. Вагинов зображує справжнього гурмана, його пристрасть до найекзотичніших страв і неймовірних рецептів. Наприклад, церемонія приготування кавового напою зацікавила його незвичністю: «А в Норвегии, во время деревенских праздников, этот аравийский напиток варят вместе с селедочными и угриными головками, должно быть, для придания особого вкусового оттенка» [28, с. 393]. Вегетаріанське меню у звичайній їдальні наводить на нього нудьгу, здається йому прозою життя.

Сфера кулінарії у романі естетизується і розповідь про неї супроводжується різноманітною дескриптивністю. До числа кулінарних екфразисів відносяться описи страв накритого столу, рецептів і способів приготування їжі, які можуть бути як розгорнутими, так і стислими, що містять тільки найменування страв або перелік інгредієнтів, передавати смакові

характеристики і враження. Зазвичай ці описи привносять елементи естетичної насолоди, заспокоєння або прекрасних спогадів у свідомість героя. Цікаво, що і пейзаж він сприймає крізь призму гастрономічних образів. У характеристиці заміської природи персонажем химерно поєдналися риси *топоекфразису з кулінарним*. Для Торопула «холм похож на страсбургский пирог», прикмети місцевості він неодмінно зіставляє з різноманітними стравами, підкреслюючи забарвлення, фактуру, форму і смак:

Как все удивительно в природе! И обратите внимание на этот пенъ – ни дать ни взять ромовая баба! А вода в этом пруде цвета сока винограда; подойдемте поближе, удивительный эффект производит солнце. Это мой любимый уголок; здесь люблю я созерцать природу. Как хорошо щекочет в лесу запах земляники летом! Осенью – грибов! Обратите внимание на нашу живописную местность: внизу стоит город, правильной круглой формы, молочно-белый, со стенами точно из марципана, с деревьями, с переливающимися на солнце листьями, точно желатин, окруженный салатными, картофельными, хлебными полями [28, с. 383].

Не випадково і колористична характеристика денного і вечірнього освітлення також асоціюється у героя з образами плодів і ягід:

В это время персиковое освещение дня сменилось для Торопуло гранатовой окраской вечера и предчувствуемым виноградным зеленовато-голубоватым светом белой ночи. Когда настало это сладостное виноградное освещение фонарей, вышел Торопуло. Чудный мир, привнесенный им, улыбался ему; просил назвать себя и показать другим людям [28, с. 383].

Можна говорити і про *поєднання кулінарного екфразису з живописним*, про формування поетики натюрморту. Прикладом може слугувати епізод розглядання Торопулом ілюстрованого журналу. Тут наявна асоціативність протилежна попередньому опису – плоди, фрукти порівнюються з речами, предметними світом:

Яблоки – словно рубины старого вина, айва – словно шары, скатанные из мускуса; фисташки с сухой усмешкой и влажными устами; цвет персиков в густых ветвях. Сахарные груши сладко смеются, гроздья винограда висят как связки жемчугов. Мед абрикосов и мозг миндаля заставляют томиться уста. Кусты красного винограда

огненного цвета, как вино, сладостно сковывают самую кровь. Ветки апельсинов и свежая листва лимонов, финиковые рощи по всем углам...

Сад, словно кудесник, наполнил комнату Торопуло; дыни лежали у ног его пестрыми ларцами [28, с. 391].

У цій картині все зримо, пластично, задіяні всі засоби синестезії, включно зі смаковими характеристиками. Водночас, відчутні алюзії до відомих літературних контекстів, зокрема до поетичних натюрмортів Г. Державіна: «С курильниц благовонья льются, / Плоды среди корзин смеются» (*«Приглашение к обеду»*).

В цілому ж, кулінарний екфразис посилює в романі звучання мотиву благодаті й краси світу.

Таким чином, творчість таких різних письменників, як М. Олейников і К. Вагинов, пов'язаних загальним прагненням до оновлення художньої мови в межах авангардистської поетики, демонструє точки дотику у зверненні до старовинної риторичної формі екфразису. Спільним для обох авторів є використання живописного його типу, орієнтація на введення в сучасний авторам культурний простір старовинного живопису, особливо голландських майстрів барокової доби. Подібна екфрастичність являє синтез елементів дескриптивного й наративного. М. Олейников реконструює жанрову модель «словесної галереї» і повний (розгорнутий) екфразис, тоді як К. Вагинов частіше вдається до неповного (часткового) екфразису й використання його елементів. У двох випадках (як у поетичному циклі Олейникова, так і в романах Вагинова) актуалізована проблема масового та індивідуального сприйняття мистецтва, особливостей його реценції творчою свідомістю. Письменників цікавлять можливості транслювання візуального мистецтва за допомогою слова, не переобтяженого поетичними тропами.

Романна проза К. Вагинова містить колекцію різноманітних типів екфрастичності (живописний, садовий, театральний, архітектурний, кулінарний), які перетинаються і постійно взаємодіють між собою. Екфразис є маркером інтертекстуальності, інтермедіальної насиченості творів письменників-авангардистів різними кодами і знаками культури, що повною мірою відтворює художню свідомість епохи.

1. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об Экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. М., 2002. С. 5 – 22.
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 – 283; Меднис Н. «Религиозный экфрасис» в русской литературе // Критика и семиотика. Новосибирск, 2006. Вып. 10. С. 58 – 67; Рубинс М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб.: Академический проект, 2003. 360 с.; Генералюк Л. Экфрасис // Универсалізм Шевченка: Взаємодія літераури й мистецтва. Київ: Наукова думка, 2008. С. 289 – 301; Теория и история экфрасиса. Итоги и перспективы изучения. Седльце, 2018. 704 с.
3. Лосев А. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе // Литература и живопись. Л.: Наука, 1982.
4. Альфонсов В. Слова и краски. М.-Л.: Советский писатель, 1966 – 244 с.
5. Goodman N. Languages of Art. Indianapolis: Hackett. 1976.
6. Mitchell W. Ekphrasis and the Other // Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago: University of Chicago Press. 1995. Pp. 151 – 182.
7. Бовсунівська Т. Екфрасис: Вербальні образи мистецтва. К.: ВПЦ «Київський університет», 2013. – 237 с.
8. Цимборска-Лебода М. Экфрасис в творчестве Вячеслава Иванова (Сообщение – Память – Инобытие). // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. – М., 2002. – С. 53 – 70.
9. Яценко Е. «Любите живопись, поэты». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии, 2011, № 11. С. 47 – 57.
10. Автухович Т. «Шаг в сторону от собственного тела...» Экфрасисы Иосифа Бродского. Siedlce, 2016. Т. X. 268 с.
11. Ланн Ж.-К. О разных аспектах экфрасиса у Велимира Хлебникова. Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. М., 2002. С. 71 – 86.
12. Лившиц Б. Полутораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания. Ленинград: Советский писатель, 1989. 720 с. [http://rozamira.nl/lib/memuary/livshic/livshic\\_strelec.htm#p54](http://rozamira.nl/lib/memuary/livshic/livshic_strelec.htm#p54).

13. Гаспаров М. Избранные статьи. М.: Новое лит. обозрение, 1995. 478 с.
14. Злыднева Н., Стихотворение Н.Заболоцкого «Рыбная лавка» и его изобразительные контексты // Концепты повседневности в славянской культуре: еда и одежда, ред. Н.Злыднева, СПб., 2011. С.443-455.
15. Злыднева Н. Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. М., 2008. С. 237 – 262.
16. Ханзен-Леве О. Интермедальность в русской культуре: от символизма к авангарду. М., 2016.
17. Кибальник С. Визуальная образность в «Петербургских ночах» К.Вагинова // «Невыразимо» выразимое. Экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте, ред. Д.Токарев, М., 2013. С. 484 – 495.
18. Синицкая А. Пространственность и метафорический сюжет (На материале произведений С.Кржижановского и К.Вагинова). <http://cheloveknauka.com/prostranstvennost-i-metaforicheskiy-syuzhet>.
19. Гинзбург Л. Николай Олейников // Олейников Н. Стихотворения и поэмы. СПб., 2000. С. 5 – 22.
20. Лекманов О., Свердлов М. Жизнь и стихи Николая Олейникова // Олейников Н. Число неизреченного. М., 2015. С. 11 – 215.
21. Косиков Г. Теофиль Готье, автор «Эмалей и камней» // Готье Т. Эмали и камни. М., 1989. С. 5 – 28.
22. Юрьев О. Николай Олейников: загадки без разгадок. <http://www.newkamera.de/lenchr/olejnikow.html>, 17.05.2017.
23. Загороднева К. Жанр словесных галерей и его трансформация в творчестве Н.Олейникова // Литература в контексте современности. Сб. материалов VI международной научно-методической конференции, ред. Т.Маркова. Челябинск, 2012. С. 57 – 62.
24. Олейников Н. Стихотворения и поэмы. СПб.: Академический проект, 2000. 260 с.
25. Олейников Н. Пучина страстей. Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1991. 272 с.
26. Про це докладніше див.: Заярная И. Типы экфрасичности в творчестве обэриутов // Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения: Коллективная монография. Siedlce, 2018. С. 397 – 412.
27. Всеобщая история искусств: в шести томах, ред. Ю.Колпинский, Е.Ротенберг. М., 1962. Т. 3.
28. Вагинов К. Забытая книга. М.: Худож. лит., 1989. 477 с.

29. Вагинов К. Полн. собр. соч. в прозе. СПб.: Академический проект, 1999.

## **Садово-паркове мистецтво у поетичному доробку Б. Пастернака**

Інтерес до садово-паркового мистецтва, до історії садів, виникнення і розвитку ландшафтного дизайну становить важливу галузь культури. Сади і пейзажні парки, зафіксовані в літературі, постійно перебували в полі зору літературознавства. Питання про сприйняття саду як семіотичного комплексу, про відображення садово-паркових локусів у художніх текстах під різними кутами зору розглядалися в статтях Т. Цивьян [1], Ю. Лотмана [2], системно вивчалися в монографії Д. Лихачова [3]. Пізніше інтереси вчених розподілилися у двох площинах. З одного боку, об'єктом пильної уваги став садибний локус, садибний текст та пов'язаний із ним культурний простір. Тут заслуговують на увагу роботи В. Щукіна [4], Дмитрієвої та Купцової [5] та ін.

Інша площина вивчення саду в літературному тексті – його семіотична і міфопоетична парадигми. Особливо пильно в такому ракурсі розглядалися «літературні сади» XVII – XIX ст., починаючи від «вертоградів» і «духовних садів» середньовіччя й доби бароко – до «елізівів» сентименталізму й романтизму.

Докладну систематизацію досліджень поетичних садів запропонували у своїй статті Ананьєва, Веселова [6], а також А. Разумовська [7] у монографічному дослідженні й докторській дисертації. Авторка справедливо зазначає, що «до моменту виникнення на рубежі XIX – XX ст. мистецтва модернізму за образом саду стояв величезний контекст російської та європейської літератур, який освоювався новою художньою свідомістю» [7]. Об'єктом уваги А. Разумовської стали літературні сади в поезії Срібної доби і в подальшій поезії, включаючи другу половину XX століття. Авторка розглядає міфологічну і семантичну типологію літературних садів, поетичне віддзеркалення уявних і реальних садів у творчості

символістів, художню інтерпретацію локусів Петербурга і його передмість – Літнього саду, Таврійського саду, Павловська, Царського села. До проблемного кола також вводяться особливості поетичного втілення західноєвропейських садових локусів російськими письменниками, сади як метафора «ідеального майбутнього» в поезії радянського періоду. У зв'язку з цим А. Разумовська аналізує трансформацію московського «Нескучного» саду в «парк культури і відпочинку трудящих». Дослідниця фіксує увагу й на творчості Б. Пастернака, підкреслюючи, що саме йому належало «поетичне відкриття топосу Нескучного саду».

Вивчаючи семантику садів у різні історичні періоди та її відображення в літературних текстах, Д. Лихачов звернув увагу на творчість Б. Пастернака, акцентувавши увагу на семіотичному і культурологічному наповненні образу саду в його текстах: «уявлення про сад і парк як про книгу знову з'явилося вже в наш час у поезії Б. Л. Пастернака» [3, с. 12].

Садово-парковий локус як інтермедіальна сфера взаємодії різних художніх мов у текстах письменника становить цікаву літературознавчу проблему. Зазначимо, що для всіх періодів розвитку лірики поета сад є однією з домінантних образних моделей, містким поняттям і символом, що розкриває повноту життя, об'ємність сприйняття поетом світу і його відображення. Тексти Б. Пастернака виявляють найрізноманітніші смислові наповнення і функції образу саду. Серед них: 1) Сад як міфологічний простір (Едем, євангельська Гетсиманія); 2) культурний топос (модель «саду духовного» – «Нескучный»); 3) вираз поетичної філософії і світорозуміння («Давай ронять слова ...»); 4) втілення ліричної сугестії («Плачущий сад»); 5) реальний і уявний (метафоричний).

Сад у поезії Б. Пастернака постає як сукупність метафізичного й матеріального чинників, як співтворчість Бога, природи й людини. Показовими є два програмних вірші – «Давай ронять слова ...» (1917) та «Во всем мне хочется дойти до самой сути...» (1956), що розкривають художню філософію поета, його ставлення до творчості. У ранньому вірші «Давай ронять слова, / как сад – янтарь и Cedру...» диво поезії, ліричного осяяння світу

зіставлено з красою світобудови – саду, досконалістю його деталей. У вірші ж пізнього періоду вже сам процес творчості поета порівнюється з мистецтвом створення саду і творчістю композитора. Не випадково ці три види художньої діяльності Пастернак розміщує поряд. Вони мають схожі засоби гармонізації, які виражаються насамперед у ритмі, який має організуючі властивості. За допомогою ритму поєднуються слова в поезії, звуки в музичній п'єсі. Певний ритм упорядковує й садовий простір – від природної гармонії рослинного світу (ритм розташування гілок і листя) до ритму елементів, створених руками людини: газонів, клумб, галявин, скульптур. Словесна поліфонія споріднена музичному багатоголосся й багатству форм і фарб саду:

Я б разбивал стихи, как сад.  
Всей дрожью жилок  
Цветы бы липы в них подряд,  
Гуськом, в затылок.  
В стихи б я внес дыханье роз,  
Дыханье мяты,  
Луга, осоку, сенокос,  
Грозы раскаты.  
Так некогда Шопен вложил  
Живое чудо  
Фольварков, парков, роц, могил  
В свои этюды [8, т. 2, с. 88].

Тут повною мірою відтворено поетичну філософію Пастернака, для якої, за словами В. Альфонсова, який відзначив цю особливість сприйняття як у ранній, так і в пізній ліриці поета, характерно «уявлення про поезію як про особливе й органічне явище, що знаходиться в природному ряду» [9, с. 17].

Відомо, що сад є мистецтвом синтезу. Він передбачає спільну працю художника-архітектора й дендролога. Для Пастернака він виявляється тим простором, в якому перетинаються і трансформуються живописний, музичний і поетичний коди, зустрічаються технології архітектури та дизайну. Таке бачення для поета є органічним і відображено в характерному порівнянні: «Просвечивает зелень листьев, как живопись в цветном стекле» [8, с. 98].

Безумовно, в класичному, розгорнутому варіанті (як, приміром, у відомій поемі XVIII ст. Ж. Деліля «Сади») опису садових ландшафтів і парків у текстах Б.Пастернака ми не знайдемо. Однак у деяких випадках можна вести мову про *цілісні ландшафтні екфразиси*, у яких досить предметно і пластично постають план і вид саду. Наведемо приклад. У вірші «Липовая аллея» (1957) йдеться про конкретну місцевість, про колишню садибу князів Трубецьких, перетворену за радянських часів у санаторій «Вузьке» АН СРСР:

Ворота с полукруглой аркой.  
Холмы, луга, леса, овсы.  
В ограде – мрак и холод парка,  
И дом невиданной красы.  
Там липы в несколько обхватов  
Справляют в сумраке аллея,  
Вершины друг за друга спрятав,  
Свой двухсотлетний юбилей.  
Они смыкают сверху своды.  
Внизу – лужайка и цветник,  
Который правильные ходы  
Пересекают напрямик.  
Под липами, как в подземельи,  
Ни светлой точки на песке,  
И лишь отверстием туннеля  
Светлеет выход вдалеке [8, Т. 2, С. 97].

У вірші проступає композиційний образ саду, позначені його елементи, що організують і впорядковують простір: галявина і квітник, рівні алеї («правильні ходи») – відгомін регулярного французького парку, перелічені будівельні об'єкти – будинок, ворота з напівкруглою аркою, огорожа. У центрі зображення – липова алея. Графічно чітко промальований її силует. Крони двохсотлітніх дерев змикаються й утворюють своєрідний тунель («підземелля»), крізь який на відстані світлішає вихід. Як бачимо, тут враховано перспективу, зв'язок дальнього й ближнього планів. Показано сусідство замкненого в огорожу парку з навколишнім ландшафтом: пагорби, луки, ліси. Простір саду біля садиби межує з дикою природою. І це принципово важливо для поетичного бачення Пастернака, в якому максимально зближені

природа і людина. Ю. Лотман у статті про поему Ж. Деліля «Сади» вказує на традицію, що утвердилася завдяки Д. Мільтону, сприймати дику природу як «спадкоємицю Едемського саду, створеного рукою Господа» [2, с. 483]. Таке уявлення, безумовно, притаманне і Б. Пастернаку, який сприймає «природу, мир, тайник вселенної» як Божий храм і Боже творіння.

Поліфонічне зображення старого парку включає одоризми («неотразимый аромат» липового цвітіння), рух світла й тіні, яку «розкидають» дерева.

У поетичній філософії Б. Пастернака споріднюються стихії природи, творчості, історії та культури, і сад виступає посередником між природою і людським життям. Не випадково в його текстах часто поетизується природа олюднена, дачна, приміська. Свого часу М. Цветаєва в нарисі «Світлова злива» відзначала, що в поезії Пастернака – значна частка побуту, але «побут у нього <...> майже завжди рухливий: млин, вагон, бродячий запах бродячого вина, говірка мембран, човгання клумб, виплеснутий чай» та позбавлений «нашарування зашкарублості» [10, Т. 2, с. 335].

Сад нерідко постає у текстах письменника як продовження інтер'єру, середовища проживання людини і взаємодіє з нею. Таку «поетику відображень» спостерігаємо у вірші «Дзеркало» (1920). Це один з небагатьох ранніх текстів, що представляє досить повно і зримо топографію саду і його екфразис з урахуванням перспективи зображення. Тут чітко проявлені ближній і дальній плани формального саду – пряма доріжка до гойдалок, на передньому плані – палисадник: «Очки по траве растерял палисадник, / Там книгу читает Тень». У літературознавстві співіснують різні інтерпретації цього химерного метафоричного образу, на що вказує В. Альфонсов, пропонуючи своє тлумачення рядків у вірші: «Треба, наприклад, розуміти, що «очки по траве растерял палисадник» – це відблиски сонця на галявині, а зовсім не реальні окуляри, які нібито лежать на столику й відбилися в дзеркалі, як пише про це критик» [9, с. 66].

На наш погляд, Б. Пастернак тут на диво графічно й точно відтворив форму, використану в палисаднику (Палисадник –

частина саду, розміщена перед будинком, відокремлена від дороги огороженою). У вигляді «окулярів» поетом могли бути сприйняті кола квітників, розташованих у траві. Важливий акцент, настрій у картині задає образ тіні («книгу читает Тень»), що відбивається, імовірно, від дерев і чагарників, або від будинку. На задньому плані видно доріжку до хвіртки і відкривається простір степу, що межує з садовим локусом.

Головна особливість цього опису полягає в тому, що сад відображений у дзеркалі й відповідно перенесений у замкнутий простір кімнати: «Огромный сад тормозится в зале / В трюмо – и не бьет стекла». При цьому віддзеркалення не застигло, а сповнене динаміки. Завдяки виразним образам, надлишку дієслівних конструкцій чутні пориви вітру, доносяться запахи: «сосны враскачку воздух саднят смолой», «в запах сонных лекарств / струится дорожкой в сучках и улитках/ Мерцающий жаркий кварц», передано рух саду і його мешканців: «после дождя проползают слизни», «шуршит вода по ушам», «чирикнув, на цыпочках скачет чиж». Поет не приховує й риси занедбаності саду, на що вказує образ «бурелому і хаосу», тут бурхливо протікає природне життя, передається властиве поетові відчуття повноти буття, взаємозв'язку всіх його елементів. Цьому сприйняттю не перешкоджає навіть відображення у дзеркальній призмі («чтоб сук не горчил и сирень не пахла»). Деталі інтер'єру – величезний зал, трюмо, тюль, чашка какао – уводяться за допомогою прийому контрапункту. Можна говорити про принцип музичного повтору теми. Тричі у вірші повторюється образ дзеркального відображення саду.

Властивий поетові багатозначний текст приховує ігровий момент, який виявляється при зверненні до раннього варіанту вірша, первинна назва якого – «Я сам». Подібне ототожнення ліричного героя з садом наявне і в поезії «Плачущий сад». Але якщо в «Дзеркалі» домінує ігрова семантика (не випадково тут згадуються дитяча гра в квача і гойдалки), то в «Плачем саде» переважає лірична сугестія, медитативне занурення людини у простір саду, перетікання ліричного героя в природний світ. Ще один варіант подібного ототожнення постає у вірші

«Нескучный», де в трансформованому вигляді відображено відомий культурний топос «сад душі».

Зв'язок простору саду з інтер'єром здійснюється в багатьох випадках завдяки образу віконного скла. Вікно – емний символ, що позначає кордон між світами, який сполучає як відображення, так і перетікання саду в простір приміщення і, навпаки – з кімнати в сад. У фрагменті з мініциклу «Осінь» (цикл «Нескучный сад») затишний простір житла вбирає в себе частинки незатишного осіннього пейзажу: «Потели стекла двери на балкон./ Их заслонял заметно зимний фикус. / Сиял графин», «Смеркалась даль, – спокойная на вид, – И дуло в щели», «И день сгорал, давно остановив, Часы и кровь, в мучительно великом / Просторе долго, без конца горев / На остриях скворешниц и дерев, / В осколках тонких ледяных пластинок, / По пустырям и на ковре в гостиной» [8, Т.1, с.]. У поезії «После дождя», навпаки, балконне скло веде погляд читача із замкнутого приміщення до саду: «За окнами давка, толпится листва / И палое небо с дорог не подобрано», «Со стекол балконных, как с бедер и спин / Озябших купальщиц, – ручьями испарина. / Сверкает клубники мороженный клин, / И градинки стелются солью поваренной» [8, Т.1, с. 104]. Поєднання складних метафор і порівнянь створює ефект інтермедіальності, породжує асоціації зі скульптурними і живописними образами.

У більшості текстів Б. Пастернака як раннього, так і пізнього періодів простір саду складається з фрагментів, деталей, завдяки яким у уяві читача створюється цілісна картина. Зазвичай, у ній зафіксовано не тільки сад у певну пору року й доби, а й відтворено враження, настрої ліричного героя. Це сад імпресіоніста, в якому нескінченний рух світла й кольору, мерехтіння фарб, гра світло-тіні, різноманітна палітра запахів і звуків. Вони передають пориви вітру і шелест дощу, шерех листя, шум дерев, дихання землі. Так, у вірші «Ты в ветре, веткой пробующем...» передано загальне враження від саду, створено його миттєвий ескіз, рух світлових відблисків: «Сад спит, как плес, / обрызганный, закапанный миллионом синих слез». Можна зіставити цей начерк з картинами Клода Моне із серії «Тополі», наприклад «Ефект вітру. Тополі», з його відомим «Японським містком», а також з пейзажними замальовками Каміля Піссаро

«Фруктовый сад у Блоссомі», «Руан. Острів Лакруа в тумані». Піссаро стверджував, що «імпресіонізм повинен бути теорією чистого спостереження, не втрачаючи при цьому ні фантазії, ні свободи, ні гідності», він закликав «підходити до мотиву з точки зору форми й кольору, а не малюнка», не «позначати надто точно контури предметів, мазок, правильний за кольором і силі, повинен створити малюнок» [11, с. 60, 62]. Ці прийоми живопису цілком можна спроєктувати на тексти Б. Пастернака. Сад постає об'ємним й завдяки конкретним, відчутним метафоричним образам: «намокшая воробышком сиреневая ветвь», «у капель тяжесть запонок», «глаза анемон», уміло позначеним словом одоризмам і смаковим відчуттям: «дух сырой прогорклости», а також образам, які позначають рух: дребезжащий ставень, «сад ожил ночью нынешней, забормотал, запах».

Імпресіоністичну замальовку саду автор створив в одному з ранніх текстів («Как бронзовой золой жаровень...»). Тут неясно вимальовується силует «сонного» саду, що висить у повітрі. Очевидно, дія відбувається у травні, оскільки є вказівка на велику кількість літаючих бронзових жуків і цвітіння фруктових дерев: «Как бронзовой золой жаровень, / жуками сыплет сонный сад./ Со мной, с моей свечою вровень / Миры расцветшие висят». Композиція саду включає: таємничий ставок, «тополь обветшало-серый/ завесил лунную межу», яблуню. Завершує текст метафора інтермедіального характеру, яка переводить зображення в архітектурний ряд: «сад висит постройкой свайной/ И держит небо пред собой». Образ саду як архітектурної споруди передбачає майстерність його творця, а з іншого боку, викликає асоціацію з відомим культурним топосом – підвісними садами Семіраміди, одним із семи чудес світу.

У цьому поетичному уривку проступає просторова організація, кут зору спостерігача. Очевидно, що вечірній, освітлений місячним сяйвом яблуневий сад ліричний герой бачить зверху, можливо, з балкону другого поверху, що і створює враження відірваності від землі, «зависання» в повітрі. Цікаво, що Ю. Лотман, розмірковуючи про «підняту над землею точку зору поетичного тексту» в цьому вірші Б. Пастернака, припустив дві можливі позиції глядача – з містків ставку, в якому

відбивається зоряне небо, або з вікна другого поверху, яке виходить у сад [12, с. 708].

Можна стверджувати, що в корпусі поетичних текстів Б. Пастернака постає цілісний образ садово-паркового ландшафту першої половини ХХ століття, який включає міські парки і сквери, невеликі дачні садочки, замиські резиденції – колишні поміщицькі садиби, які за радянських часів перетворилися на державні санаторії, а також замальовки сільських присадибних ділянок.

У поетичному відображенні садово-паркового ландшафту Пастернак активно застосовує широкий образний ботанічний спектр, як завжди у поета уособлений та емоційно забарвлений. Тут зустрічаємо десятки найменувань садових культур і диких рослин: розмарин, олеандр, таволга, бузок, троянда, запашний тютюн, кропива, резеда, флокси, «сивий малинник», жимолость, липи, берези, сосни, тополі, верби тощо. У принципі, за його текстами можна скласти уявлення про садовий рослинний асортимент першої половини ХХ століття.

Причому письменник зазвичай акцентує на скульптурності природних деталей, на їхній відповідності пластичним способам відображення. Для поета значима форма: «оборки настурций», «кустарника сгусток», «очки палисадника», «цветники, как холодные кафли», «парников изразцы», «намокшая воробышком сиреневая ветвь». Письменник грає світловими і колірними плямами, відблисками, використовує віддзеркалення: «блестят, как губы, не утертые рукою, / лозы ив, и листья дуба». Особливий погляд художника дозволяє побачити «на лете налет фиолетовый» та «облака над заплаканным флоксом», намалювати словесні акварельні мініатюри.

Простір садів у поезіях Пастернака густо населяють його незмінні мешканці – птахи й комахи. Тут можна побачити, як «закат сдавал цикадам, и звездам, и деревьям власть над садом», равликів, «закоханого» шишкаря, чижа, що скаче. На присутність птахів вказують шпаківні, спорожнілі до осені. За допомогою синестезії поетові вдається передати хвилю різноманітних смакових відчуттів і запахів – землі, рослин, прилого листя, бруньок, квітів, а також відтворити динаміку природних процесів

і станів саду – пориви вітру, очікування грози, злива, оновлення природи після грози, сезонний рух тощо.

Запахи, смакові відчуття	Рухливість, зміна станів
«Воздух садовый, как соды настой/ шипучкой играет от горечи тополя»	«ветер, по таволге веющий» «На кустах растут разрывы/ Облетелых туч»
«У сада пахнет из усыхающего рта/ крапивой, кровлей, тленьем, страхом»	«ветер, удаляясь, нес, / Как за возом бегущий дождь соломин, / Гряды бегущих по небу берез»
«Из сада шел томящий дух/ озона, змей и розмарина»	
«топтался дождик у дверей и пахло винной пробкой»	
«пахнет сырой резедой горизонт»	

Незмінні атрибути садового простору, чи то парк, або колишня дворянська садиба або дачне господарство – огорожа, паркан, тин, ворота, хвіртка. Це – культурно-міфологічні знаки садового топосу, огороженого простору, які мають емблематичне значення захисту людини від ворожого зовнішнього світу. Садова й паркова топографія представлена також газонами, клумбами, палісадниками, доріжками, доглянутою й запущеною частинами.

Спостерігаємо в ландшафтних екфразисах елементи скульптури й архітектури: альтанки, дерев'яні тераси, балюстради і більш прозаїчні господарські споруди – шпаківні, сараї, сільський млин, парники. Їхні описи відрізняються предметною точністю й колористичною виразністю: «мокрая дошка зеленой садової скамейки», «синеет белый мезонин». Деталі й складники садового простору поєднуються через низку складних асоціацій з образом творчості в поетичному світі Б. Пастернака. Згадаймо відомі рядки: «Поэзия! Греческой губкой в присосках будь ты, и меж зелени клейкой,/ Тебя б положил я на мокрую дошку/ Зеленой садовой скамейки».

Подібно до того вигляд саду навіює ліричному герою асоціації з музикою Шопена:

Все утро с девяти до двух  
Из сада шел томящий дух  
Озона, змей и розмарина,  
И олеандры разморило.

Синеет белый мезонин.  
На мызе – сон, кругом – безлюдье.  
Седой малинник, а за ним  
Лиловый грунт его прелюдий.

Кому ужонок прошипел?  
Кому прощально машет розан?  
Опять депешею Шопен  
К балладе страждущей отозван [8, Т. 1, с. 194].

Зазначені в тексті музичні твори Шопена – прелюдії й балади створюють враження ліричної експресії, музичної поліфонії і драматизму, які передаються у вірші за допомогою ритміки, інтонації, синтаксису, поетичного словника. Крім того, музика Шопена для Б. Пастернака колористично забарвлена в сріблясто-лілову гаму: «Седой малинник, а за ним / Лиловый грунт его прелюдий» і буквально «вписана» в картину саду. Його рослинні складники включають як звичайні екземпляри – розмарин, запашний тютюн, малинник, так і екзотичні – розан, олеандри, його мешканці – змії, «ужонок». З саду плине хвиля настоїв: «томящий дух озона, змей и розмарина», «душно дышат табаки». Фокусна точка саду і його словесного зображення – садиба (миза), що самотньо височіє, – будинок з мезоніном («синеет белый мезонин»). Загальна колористична гама перегукується з колірною палітрою художників товариства «Мир искусства» – від сріблясто-білого відтінку до синьо-лілового, улюбленого кольору Пастернака, який асоціюється з творчістю. У поетичному фрагменті відтворено загальний стан природи й людини – докучливої літньої спеки: «на мызе – сон, кругом – безлюдье». Таким чином, подібно музиці Шопена, картина саду у Б. Пастернака поліфонічна, сповнена природної динаміки, і в той же час у ній присутня лірична медитація. У створенні картини

вміло адаптовані й «перекладені» мовою словесної образності прийоми живопису – техніки крупного мазку, кольорових плям, розмивання контуру.

Крім узагальненого образу саду, що складається з деталей, у текстах Пастернака відтворено кілька реальних географічних локусів: Нескучный сад, Спасское, Переделкино. Назви паркової та приміських місцевостей письменник виносить у заголовки поетичних циклів («Нескучный сад», «Переделкино») і поезії («Спасское») всередині циклу, що змушує згадати про традиції «садив поетичних». У вірші «Нескучный», що відкриває поетичний цикл «Нескучный сад», образ саду має двоїсту семантику, актуалізуючи середньовічно-бароковий топос «сад душі», простір людських чеснот і християнських заповідей. Цікаво, що первинна назва вірша Б. Пастернака, що збереглася в журнальному варіанті, – «Нескучный сад души». Через систему інверсій, порівнянь, словесну гру автор непомітно переходить від «вакханалии изнанки/ Нескучного любой души» до образу реального парку в місті. У словесних образах відображено його простір «от набережной до ворот», позначені стара альтанка та «набор уставших цвеств пород». Відтворено тут силует старого зарослого ставка, схожого на «тінь гітари». Створений людською рукою міський сад є органічною частиною світобудови. Не випадково в циклі він сусідить з простором лісу і з дачною місцевістю. У вірші «Спасское» ці три ландшафти взаємопов'язані й перетікають один в один: тут згаданий старий запущений парк («в почерневших обводах парк зияет в столбцах, как сплошной некролог»), топографічно до нього примикає заболочена місцевість («ночью за парком знобило трясину»), ліс і березовий гай. Характерні деталі дачного локусу – тин і дерев'яний будиночок.

У поетичному просторі Б. Пастернака знайшлося місце і сільським ландшафтам. Наприклад, у ранньому вірші «Мельницы» (1915, 1928) Б. Пастернак поетично зобразив українське село Червона Поляна Харківського повіту:

Село в серебряном плену  
Горит белками хат потухших,  
И брешет пес, и бьет в луну

Цепной, кудлатой колотушкой.

Мигают вишни, спят волы,  
Внизу спросонок пруд маячит,  
И кукурузные стволы  
За пазухой початки прячут.

А над кишеньем всех естеств,  
Согбанных бременем налива,  
Костлявой мельницы крестец,  
Как крепость, высится ворчливо.

Плакучий Харьковский уезд,  
Русалочки начесы лени,  
И ветел, и плетней, и звезд,  
Как сизых свечек, шевеленье [8, Т.1, с. 108].

У нічному пейзажі помітні типові риси українського сільського пейзажу: нерівна горбиста місцевість, спуск до ставка, обриси білих хат, млин, вишні, стовбури кукурудзи, сплячі воли, тин, тощо. Метафорично й виразно передано світлове рішення – місячне світло, що заливає землю: «Село в сребряном плену». Контури будівель і рослин виписані неясно, ніби крізь серпанок.

У віршах пізнього періоду не менш поетично Б. Пастернак описує приміські локуси – Переделкіно, прилеглу до нього сільську місцевість з городами («Летний день») і дику природу – сосновий ліс («Сосны»).

Можна стверджувати, що Б. Пастернак тут стверджує ту саму думку, яку свого часу висловлював французький письменник Ж. Деліль, автор відомої філософсько-дидактичної поеми «Сади», у якій йшлося: «Ведь каждый сад – пейзаж, / И он неповторим. / Он скромн иль богат – / Равно люблюсь им./ Художниками быть пристало садоводам!».

Цікаво, що Б. Пастернак виявляється не тільки майстром словесних імпресіоністичних замальовок садів, ландшафтних екфразисів, а відтворює й погляд садівника. Не випадково в його поетичних садах обов'язково наявний природний хронотоп – зміна сезонів, спостереження за рухом добового часу. Поет

відображає вплив різних атмосферних явищ на життя, зовнішній вигляд, розвиток рослин. Прочитуємо вірш «После дождя»:

Сначала все опрометью, вразноряд  
Ввалилось в ограду деревья развенчивать,  
И попраным парком из ливня – под град,  
Потом от сараев – к террасе бревенчатой  
<...>

Вот луч, покатысь с паутины, залег  
В крапиве, но, кажется, это ненадолго,  
И миг недалек, как его уголек  
В кустах разожжется и выдует радугу

[8, Т. 1, с. 104].

Фіксуючи той чи інший момент життя саду, поет ніколи не допускає статичності. Сад дихає, пахне, колишеться вітром, зустрічає бурі й грози, блищить умитий росою. Поет ретельно фіксує сезонні зміни в природі. Не випадково цикл «Нескучный сад» включає в себе підрозділи – «Зимнее утро», «Весна», «Сон в летнюю ночь», «Осень Такі ж «сезонні» мотиви простежуються і в збірці «Переделкино».

Цікаво, що Б. Пастернак поетизує і життєвий цикл рослин. У вірші «На Грузии не счесть...» поет звертається до багатозначного, наповненого культурною пам'яттю образу-символу троянди. Одне із значень квітки, особливо популярне в поезії бароко, було пов'язано з філософською категорією часу. Роза символізувала скороминущість краси і в цілому – швидкоплинність життя. Наприклад, в сонеті представника іспанського концептизму Луїса де Гонгори недовговічність життя квітки означала фатальну невблаганність долі як універсальної категорії: «Вчера родившись, завтра ты умрешь, / Неужто свет – для жизни столь мгновенной? / Сияние – для участи столь бренной? / А пышность эта – чтоб уважить нож?» [13, с. 175]. Те ж значення образу-символу простежується і в сонеті П. Кальдерона «Las rosas». У перекладі цього тексту, здійсненому Б. Пастернаком, ця думка сформульована досить чітко: «Недолговечность этой пестроты, / Не дольше мига восхищавшей взгляды, / Запомнить человеку было надо, / Чтоб отрезвить его средь суеты. / Чуть эти розы расцвести успели, – / Смотри, как опустились лепестки!» [14, с. 856].

У своїй поезії «На Грузії не счесть...» Б. Пастернак фактично теж розкриває значення темпоральності. Але акцент тут зроблено на метафоричному зображенні циклічного процесу розвою, цвітіння і в'янення рослини. Якщо процес розкриття бутону – довгий, «тягучий», «как сна теченье, связан», він співвіднесний з дитячими і юнацькими роками людини, то цвітіння його в «садовом фейерверке» швидкоплинно: «Лето на кону, / И ты, не медля часу, / Роняешь всю копну/ Обмякшего атласа». На відміну від далеких попередників, Б. Пастернак не застосовує тут моралізаторського алегоризму й не простежує символічних паралелей. Він сприймає і поетизує життєвий цикл квітки як благословенну Творцем даність.

Таким чином, у поезії Б. Пастернака образ саду багатогранний і багатофункціональний. Одне із завдань цієї образної системи – посередництво між природою і людиною як творцем мистецтва. Крім втілення філософського і символічного значень, у текстах поета художній простір саду втілює яскраву інтермедіальну модель міжмистецької взаємодії. Письменник вдало перекодовує у вербальній площині техніку живопису й графіки, архітектури та музики, відображає прийоми ландшафтного мистецтва. Образна синестезія дозволяє поетові домогтися ефекту максимальної виразності й об'ємності садових екфразисів. Сад для Б. Пастернака незмінно втілює творчість і натхнення, а майстерність його створення асоціюється у поета з написанням віршів, процесом творіння музики.

1. Цивьян Т. Verg. Georg. IV, 116 – 48: К мифологеме сада // Текст: семантика и структура. М.: Наука, 1983. С.140 – 152.
2. Лотман Ю. «Сады» Делиля в переводе Воейкова и их место в русской литературе // Лотман Ю. О поэтах и поэзии. СПб: Искусство – СПб, 1996. С.468 – 486.
3. Лихачев Д. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. 2-е изд. СПб.: Наука, 1991. 370 с.
4. Щукин В. Миф дворянского гнезда. Геокультурологическое исследование по русской классической литературе. Краков, 1997.
5. Дмитриева Е., Купцова О. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. М., 2003.

6. Ананьева А., Веселова А. Сады и тексты (Обзор новых исследований о садово-парковом искусстве в России) // Новое литературное обозрение. 2005. № 75 (5). С. 348 – 375.
7. Разумовская А. Сад в русской поэзии XX века: феномен культурной памяти. СПб., 2010. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук // [http://dibase.ru/article/18102010\\_razumovskayaag/1](http://dibase.ru/article/18102010_razumovskayaag/1)
8. [http://litasadba.imli.ru/sites/default/files/avtoreferat\\_razumovskoj.pdf](http://litasadba.imli.ru/sites/default/files/avtoreferat_razumovskoj.pdf)
9. Пастернак Б. Стихотворения и поэмы: В 2-х томах. Л.: Сов. писатель, 1990.
10. Альфонсов В. Поэзия Бориса Пастернака // Пастернак Б. Стихотворения и поэмы: В 2-х томах. Л.: Сов. писатель, 1990. Т. 1. С. 5 – 72.
11. Цветаева М. Сочинения: В 2-х т. М., 1988.
12. Импрессионизм. СПб.: Издаельский дом «Кристалл», 2002, 96 с.
13. Лотман Ю. Стихотворения раннего Пастернака. Некоторые вопросы структурного изучения текста (1969) // Лотман Ю. О поэтах и поэзии. СПб: Искусство СПб, 1996. С. 688 – 717.
14. Испанская эстетика: Ренессанс. Барокко. Просвещение. М.: Искусство, 1977. 695 с.
15. Испанская поэзия в русских переводах. М.: Прогресс, 1978. 1022 с.

### **Мистецтво кіно та література авангарду: інтермедіальні сполучення**

Зв'язки кінематографу з мистецтвом слова були предметом прискіпливої уваги письменників, літературознавців, режисерів із самих початків активного утвердження й розповсюдження кіно, а особливо появи його звукової версії. Так, у 1927 р. представники формальної школи літературознавства видали збірку статей «Поетика кіно», в якій провідні на той час теоретики літератури й мистецтва – В. Шкловський, Б. Ейхенбаум, Ю. Тинянов намагалися визначити складники й художні принципи кіно – специфіку монтажу, ритм чергування планів зйомки, особливості кадру, ракурсу тощо. Найбільш вагомим аспектом цього осмислення була спроба визначити «кіностилістику» і, врешті, співвіднести кіномову з мовою

художньої літератури. Ю. Тинянов у статті «Про засади кіно» порівнює кінокадр із поетичним рядком: «Кіно робить стрибки від кадру до кадру, як вірш від рядка до рядка» [1, с.73].

У цей же період С. Ейзенштейн опублікував статтю «Література і кіно», у якій йшлося про зворотній вплив і про зародження кіно саме в надрах літератури [2, с. 525–526].

Використання кіноприйомів, стилістика, наближена до поезики кіно, стала ознакою багатьох літературних текстів, що можна спостерігати у прозі Є. Замятіна, К. Вагінова, В. Набокова, І. Еренбурга, Ю. Олеші та ін. авторів. У сучасному літературознавстві наявні цікаві дослідження цих інтермедіальних сполучень [3].

Водночас нова ера кіно спонукала й до безпосереднього відображення цього мистецтва в літературному творі. Яскравим прикладом тут може слугувати звернення до мистецтва кіно двох письменників-авангардистів – М. Семенка та О. Кручених і спроба відображення кіномови у їхніх поезіях. Відомо, що обидва автори відстоювали найбільш радикальні позиції експериментаторства в мистецтві. М. Семенко – фактично, засновник українського футуризму, багато в чому першопроходець, О. Кручених – бунтар, ексцентрик, «бука російської літератури», «футуристичний езуїт слова», як його неодноразово називали однодумці по поетичному цеху. Не випадково, що саме Семенко і Кручених – письменники, які впевнено визначали шляхи художніх новацій у літературі, шукали засобів оновлення слова, «деавтоматизації» прийому, намагалися теоретично викласти концепції футуризму, спробували перенести засоби кінематографу у простір поетичного тексту.

М. Семенко у 1919 р. випустив поетичну книжку «**Дві поезофільми**», до якої увійшли твори «Весна» і «Степ». На той час кіно переживало часи бурхливого розвитку, але залишалося ще німим. Прагнення М. Семенка створити нову художню форму – «пезофільм» – не випадкове. Адже він постійно цікавився театральним і кіномистецтвом, а пізніше брав участь у його виробництві – працював головним редактором на Одеській кіностудії (з 1924 по 1927 рр.), виступив редактором фільму

«Тарас Шевченко» (1926), був заступником голови Всеукраїнської асоціації революційного кіно (1929) [4, с. 41]. Загалом синтетичний характер його творчості завдячує й любові до живопису, музики (відомо, що він захоплювався грою на скрипці). Донька письменника – дослідник Ірина Семенко (псевдонім Leo Kriger) наголошує на творчих стосунках батька із театральними та кінорежисерами: «Він разом із Л. Курбасом виступає в колі друзів і митців зі своєрідним виконавчим номером: Курбас декламує «Гайдамаків» Шевченка, Семенко супроводжує декламацію грою на скрипці <...> З «лівим» режисером Л. Курбасом у Семенка на початку 1920-х років налагоджуються дружні стосунки <...> Від початку 1920-х років і до початку наступного десятиліття серед найближчих друзів та однодумців Семенка був кінорежисер-авангардист О. Довженко» [5, с. 594]. І. Семенко однією з перших помітила наявність кінопринципів у поетичних текстах письменника. Уже в ранніх поезіях «слово стає знаком, звідси – перелік знаків, скоропис, семіотизація, футуристичне прискорення <...> Кожне слівце є сигналом, знаком... Система коротких кадрів, узятих у різних кодах, – це початок використання у поезії поетики кіно» [5, с. 577]. У вірші «Ландшафт» (1916) дослідниця спостерігає «структурування пейзажу шляхом кадрування» і побудову кадру як «окреслення світу». Пізніше «кінематографічність» творів «Весна» і «Степ» виражається у «принципі одночасної фрагментарності і цілісності», І. Семенко вказує також на особливості поєднання цього прийому із «справжнім ліризмом поетичної «обробки» кожного фрагмента» [5, с. 609].

«Поезофільми» «Весна» і «Степ» становлять собою два великі епічні полотна, які відображають бурхливі події революційного часу, життя, яке зрушило з місця. У поемі «Весна» локальний простір міста (Києва) розширюється до образів степу, моря і врешті – до вселенського простору, у «поезофільмі» «Степ» безмежний простір степу переходить у більш локальні образи хутору, життя в селі і «рухливому Києві». Характер оповіді у цих поемах наближений до кінохроніки, адже зображення ніби створено митцем із кінокамерою. Він фіксує окремі моменти життя й історії, як документаліст, зберігає топоніміку Києва

(Володимирська гірка, Хрещатик – «поезофільм» «Весна»). Швидко змінюються ракурси зображення, чергуються близький і далекий плани. Письменник вихоплює то натопи людей, то святкові «кольорові» майдани «з плакатами і хустками», тротуари «з прудкими автомобілями». Цікаво, що повз пильне око художника, який органічно сприймав синтез різних мистецтв, не могла проминути й своєрідна «жанрова замальовка» – оздоблення міста до свята. У цьому процесі задіяні були засоби архітектури, музики, малярства:

Ставили стовпи на майданах,  
простягали через ulиці арки,  
ліпили, обвішували бездоганно,  
садовили оркестри в парку, –  
розмальовували автомобілі [6, с. 176].

У «поезофільмі» «Весна» читач має змогу спостерігати за рухливими картинами: ніби око кінооператора, письменник фіксує «аероплани над містом в небі», потім переноситься зовсім в інші географічні простори: «вплив титан з моря, / виткнув велетенську спину, – / заколихалась хвиля», «знизав плечима Урал» [7, с. 207]. Важлива риса стилю «поезофільмів» «Весна» і «Степ» – **динаміка, насиченість образами руху**, які відповідають структурі кінообразів. Саме так змальовано картину руху бронепотяга у «Весні»:

легкоктними вагончиками, –  
посувались залізні валки  
з людьми в шкіряних куртках,  
блискучою зброєю,  
огнем з-під брів.  
Платформи смертоносними дулами  
по веселій колії –  
вже минули семафор  
загинають за ліс [7, с. 207].

М. Семенко переносить у площину лірики засоби кіномистецтва, які будуть теоретично обґрунтовані в пізніших теоретичних студіях формалістів, котрі дістануть відображення у фільмах О. Довженка, Дзиги Вертова та інших кіномитців. У поетичному експериментуванні з формою він перегукується з пошуками діячів кіно, навіть дещо випереджає їх. Режисер-

авангардист Дзига Вертов 1929 р. під час роботи на Київській кінофабриці Всеукраїнського фотокіноуправління (ВУФКУ) створює документальну стрічку «Людина з кіноапаратом», у котрій буквально нагромаджує картини, деталі, вихоплені з життя міста. Він наче стверджує всемогутність «кіноока», здатного охопити все на світі, зафіксувати будь-яку мить і подію життя в динаміці. Кіномитець навмисне створює хаос деталей і картин, але завдяки цьому об'ємно зображає свій час, відтворює багатовимірність буття урбаністичного середовища. Якщо для одних режисерів (приміром, для Л. Кулешова основою монтажу «був кадр, будь-яке зображення», для інших – «атракціон (афект) – для С. Ейзенштейна, то для Дзиги Вертова – це «рух», «монтаж рухів», «динамічна геометрія» [11, с. 106].

З кінематографічними прийомами у поетичних текстах Семенка можна співвіднести **чітке виокремлення ракурсів і їх зміну**. Стереоскопічності зображенню додає **панорама**, образи природного руху, зміни часу: «*Впливає повновидий місяць – / Затемніє ліс – / Засріблить залізниця – / бронепотяг силуетно окреслить – хай живе криця!*» [7, с. 209]. Кожне коротке речення тут – образ і дія, які нарошують ланцюжок стрімких кадрів. У картині виразно окреслено **ближній і дальній плани**, подані також у динаміці, передано рух поїзду і погляд із вікна (зміна ракурсів): «*Будуть ззаду пожарні фони/ і куряви степових шляхів, / зникатиме мережка зони / під оркестр фабричних гудків./ Буде ззаду зірваний міст*» [7, с. 210].

Безперечно, близькими до кінематографічних прийомів можна вважати **образи світлового забарвлення**. Зокрема, бачимо постійний мінливий рух, гру сонячного проміння: «*Сонце нечутними набоями стискує – ранить – / пестить ніжними болями/ кольорові майдани – / іскрить на зеленому листі*»; «*Блиснуло сонце в куряву осліплих хат, зустрінулось з загравами міських пожеж*» [7, с. 207, 201]. Виразний зоровий образ сонячного/місячного світла може виконувати функцію **обрамлення**, як у кадрі фільму: «*загинають за ліс – / обережно, обережно (більшовики-комуністи)/ через сонцеве вікно*»; «*Засріблить залізниця – / бронепотяг силуетно окреслить*» [7, с. 209 – 210].

Якщо звернутися до хронологічно більш пізньої теоретичної праці Ю. Лотмана, у якій чітко виокремлено рівні кіномови [8, с. 21 – 22], то помічаємо, що «немарковані» і «марковані» (за визначенням ученого) елементи дістають аналогічне вербальне втілення у «поезофільмах» М. Семенка. Як ми спостерігали, його текстам близькі такі позиції (дослівно процитуємо визначення елементів поетики кіно за текстом праці Ю.Лотмана): «Виразні ракурси (різні види зміщення зорової осі по вертикалі й горизонталі)», «Дуже крупний план. Крупний план. Далекий план», «Панорамна зйомка (Вертикальна й горизонтальна)», «Пришвидшений темп. Уповільнений темп. Зупинка», «Епізоди монтуються у змістове ціле», «Звук синхронізований стосовно зображення й не деформований» [Там само].

Такі ж динамічні образи, рухливі картини, що змінюють одна одну, сповнюють і «поезофільм» «Степ». Це епічне полотно, у якому розгорнуто картини громадянської війни, боротьби за владу в Україні різних політичних сил, розгортання революції в селі. Хроніка подій постає у картинах, сценах, супроводжується зоровими образами, сповненими динаміки, руху, Саме такі образи споріднюють «поезофільми» Семенка з кіно, на протипагу мистецтву малярства чи фотографії.

Людське життя розгортається на тлі окремішнього життя природи, степу. Причому в зображенні природної стихії Семенко надає перевагу образам руху – вітру, бурі. Якщо поет змальовує обрій, то він у жодному разі не застиглий: «*Опітьмив обрій дим, / Місяць лінії осрібле*»; «*З далекого обрію смужкою / Розростався незнаний дим, / І зітхає вітер, і тужить, / Дориваючись разом з ним*». Хмара подана через рух: «*Зігнулася хмара строго*». Якщо ж погляд митця зупиняється на дубі, то його зображення також розгортається у динаміці: «*Здіймавсь із печери скоком / Неприкаяний дуб – / Розмахував вітри шелестом*». Знову ж таки звернімо увагу на **світлове кадрове обрамлення** – улюблений образ сонцевого вікна, чіткий ракурс, співвіднесення ліній у кадрі: «*Простягався віддалений берестом / Через сонцеве вікно*» [7, с. 211].

Історичні події подано стисло, за принципом **коротких документальних кадрів**: зростання соціальної напруги

(«спалахнули панські економії, /Загомонило на дворах і улицах»), згадка про історичні документи – універсали Центральної Ради, сутички червоноармійців із загонами степовиків, збори в селі («На збори – «Товариші селяне!»/ Признається один, що він зроду наш, / І б'є по чумарці в груди. / І читають баби «Очченаш», / І слухають, і гомоняють люди»), наступ німецьких військ («німці, гайдамаки, і багато війська», «Перевозили важкі гармати»), проходження загонів Петлюри («скрізь по ярах і селах пройшов гайдамацький бурун»), відступ червоних («Їздили, вибирали гетьмана, / Повернулися паничі у гудзиках») [7, с. 223]. Письменник-футурист змальовує й омріяне майбутнє життя («Заблищать на степу дахи залізні, / Заскавучить, заграє машина») [7, с. 225]. Водночас досить яскраво, через швидку зміну рухливих картин-кінокадрів поет розгортає сцену, що свідчить про жорстоку історичну реальність більшовицького поневолення України, постійного пограбування селян:

Ще в'їхали два вершники,  
Загавкали собаки, зупинились біля комори,  
Не вірили, що забрали овес – брешете ви! –  
І нахвалялись, і показували, що буде горе,  
Розмахували наганями й рушницями,  
Прив'язали коней, повходили у хату –  
Вони довезуть ще мішок пшениці,  
А тепер їм треба поспішати [7, с. 219].

Від стислого динамічного подання сцени, картини Семенко переходить до виразної зорової деталі: «Куріло на обрії білими пасмами/ Проходив здаля по степу потяг». Бачимо, як спрацьовує особливий прийом, притаманний ідіостилю Семенка, який влучно охарактеризувала А. Біла як «переключення реєстрів». Дослідниця мала на увазі перехід «з епічного, об'єктивного полотна урбаністики на особистісний суб'єктивний рівень» [9, с. 116]. У поезофільмах цей перехід відбувається неодноразово: від історичного, епічного – до особистого ліричного сприйняття, від гострої документальної замальовки до яскравої деталі: «Затремтіло краплями на пелюстках», «Замигтіли в повітрі голубі крила, / Тонуть срібляні плями», «По далеких балках заблищали бані»; «За ровом простягавсь зеленим / На обрії вівцями повітряними, / З'єднували небо незримі вени –

*/ Блакитні і білі плями палітри»; «І відновлялись багрові барви,  
– / Виднішає, виднішає на степу, / Розпливаються тіні в тумані»*  
[7, с. 224]. У літературознавстві немало сказано про вплив живопису на поезію Семенка, про імпресіоністичність його образів. Наведені рядки з «поезофільму» «Степ» підтверджують сприймання світу крізь призму імпресіонізму, і в даному випадку прагнення зафіксувати миттєвість збігається із завданням кінематографіста, поєднується із колористичним баченням письменника і особливим ліричним світовідчуттям.

Недарма у статті-маніфесті «Поезомалярство», який поет написав пізніше, вже після створення «поезофільмів», поряд із поняттям «зорової (просторової) поезії», «слухової поезії», фактури, з'являються й інші уявлення про поетичний образ: «елементами речень будуть міста, тунелі, льодовики, гори, верховини, океани, вияви титанічного змагання велетенського людського колективу з природою» [10, с. 290]. Отже, поет **мислить у категоріях кінематографії**, співвідносить мистецтво слова з «рухливими картинками», панорамними сценами. Урешті, він пропонує на практиці здійснювати синтез різних мистецьких мов: «пропускати поезомалярські твори через фільми кіно».

Принципи кінематографічності властиві й третьому, подібному до «поезофільмів» «Весна», «Степ», тексту – «Океанія (уринок із загубленого поезофільму)», притаманні взагалі творам цього періоду. Зокрема, яскраво постають вони у рефутпоемі «Тов. Сонце» (1919), яка за ідейним наповненням і формою наближена до розглянутих «поезофільмів». Поетові вдалося передати драматизм історичного моменту, напружене життя міста, відгомін гуркоту боїв, настрої людей, їхню розгубленість перед наступом нової революційної доби. Водночас романтичне зображення «бурі всесвітнього пожару» – революції в Семенка постає у міфологічних образах весняного і вогняного оновлення світу, коли *«схвилювалося синє море до дна», «пішли грюки по всій землі», «запалають міста і села».*

Ліричне світовідчуття автора в поемі «Тов. Сонце» поєднується з динамікою зображення зміни космічних картин, катастроф у природі, відлуння боїв. При цьому «всесвітній

ракурс» бачення поєднується з замальовками буденного життя міста, створюючи багатоплановість кінообразу:

Переходили засніженим бруком  
у відтінках каламутних хмар.  
Небо гнівалось, земля відповідала грюком  
і гунав черговий удар.  
Червоними язиками розкидалася мрія,  
кожний крок відмінювався фільмами мініатюр.  
Всі поспішають до залізного змія,  
всі благословляють вокзальний мур [7, с.185].

У багатьох поезіях М. Семенка 20-х років постає життя міста у різних його вимірах. Поет точний у фіксації часу і місця події, указує день, місяць, рік, топографію створення поетичного тексту – наприклад, «Кафе» (1.VI.918. Київ); «Уличні фоліанти» (23.V.918. Київ); «Тротуар» (24.VI.918. Київ); «Місто» (23.VII.918. Київ); «На пероні» (5.XI. 1918. Київ); «Рига» (10 – III.921. Рига); «Місто» (11-III.921. Рига). Отже, поет схоплює мить і намагається передати її в усій образній повноті, знову ж таки в динаміці переміщення, співвіднесення ліній, об'єктів у картині: *«гостра лінія тьмяною готикою витикається шпилів / в невиразне дно заболоченого неба»* [10, с. 103], *«Сполучився в рухові візник / з дзвінким трамваєм», «Сонце освітлювало червоні дахи / бліднули і роз'ясовувались несподівані птахи / правильним рухом котилися візники/ і виблискували розтягально трамвайні низки», «Крізь мокрий туман блимають ліхтарі / на пероні повно тінів і розпливаючих силуетів»* [10, с. 86, 168].

Життя міста в зображенні М. Семенка супроводжується **акустичними образами**: *«В місті передзвін / Загули дзвони, загули шуми, / зойкнула мерехтячи вулиця безнадійністю сирен»* [10, с. 88].

Так само події, зображені в «поезофільмах» «Весна», «Степ» супроводжуються звуковим тлом. Ці образи уривчасті, подані штрихами, фрагментами, через них постає музика міста – *«міське контральто»*, фоніка природного середовища й села.

Інші твори М. Семенка, написані приблизно у той самий період, різні за жанрами – «Промова» (1922), «Так починається «Повема про те, як повстав світ і загинув Михайль Семенко», «Ще уривок із «Повеми про те, як повстав світ і загинув Михайль

Семенко», «Уривок із «Повести про те, як повстав світ і загинув Михайль Семенко» (1927 – 1928) – сповнені елементів драматургічної побудови. І навіть його програмно-маніфестарний твір «Зустріч на перехресній станції. Розмова трьох» (1927), присвячений майбутнім шляхам розвитку літератури, містить елементи кіносценарію. Принаймні таку подібність до цього жанру мають лаконічний початок твору, стислі замальовки-сцени з укрупненими деталями, чітко виписані діалоги трьох персонажів: *«Перехресна станція. Рівні й блискучі рейки колій ведуть подорожніх у всі кінці. Тут відбулась зустріч трьох, що їхні колії нарешті знову зійшлися на цій станції»*.

Там, де колія веде вперед, на грані стиків блищить зеленим огником семафор у майбутнє» [10, с. 308].

Отже, М. Семенко у своїх творах, зокрема у «поезофільмах» вибудовував аналогі кінострічок. У період побутування німого кіно він розгортав їх за власним ліричним і водночас епічним сценарієм, майстерно застосував у словесному втіленні окреслені пізніше в теорії кіномистецтва принципи – зміну планів і ракурсів зображення, перспективу, монтаж, гру світла, динаміку рухливої картинки тощо.

Книжка **О. Кручених «Говорящее кино»** (1928) стала своєрідним відгуком на появу звукових фільмів. У передмові й авторських примітках зазначено, що певною мірою книжка становить собою «щоденник небезпристрастного кіноглядача» [12 с. 426], а окремі поезії – «віршовані рецензії» на ті фільми, які автор переглянув у 1926 – 1927 рр. Однак, поза сумнівом, зміст і поетика книжки не вичерпуються лише фіксацією вражень глядача-поета й переліком репертуару тогочасних кінотеатрів. О. Кручених перебуває в силовому полі тих ідей, досліджень, дискусій, які точилися в період бурхливих шукань нових мистецьких форм, нових образів у малярстві, архітектурі, стильових прийомів у літературі. Кіномистецтво відкривало для подібних пошуків чи не найяскравіші горизонти. О. Кручених окреслив перед собою практичне завдання звести кіно з літературою, яке він задекларував у передмові до книги: «Природньо, що інші мистецтва <...> (наприклад, література) мусять намагатися зблизитися з кінематографом <...> У

сьогоденній книжці я зробив спробу зблизити Великого Мовчазного з Великою Говорухою – поезією. Треба гадати, що їм легко потоваришувати: кадр вкладається у вірш, і строфа стає епізодом фільму» [12, с. 425].

Поетична збірка О. Кручених – це своєрідна колекція сюжетів, епізодів, фрагментів. Промовисті підзаголовки поезій – (лібрето, кадри, заготовка сценарію) безпосередньо пов'язують їх із кіномистецькими формами, хоча автор застерігає читача від буквального потракування: «Це, звісно, не ті лібрето, які продивляються на засіданнях художньої ради кіно-фабрики, і не ті кадри, що відзнято в кіно-ательє» [12, с. 426].

Книжка «Говорящее кино» певною мірою підбивала підсумок творчим пошукам митця. Вона вже не мала такого радикального характеру, як, приміром, «Фонетика театру» (1923), зі властивими їй алогізмом і абсурдизмом, що була цілком побудована з елементів «заумної» мови. За плечима Кручених був досвід практика й теоретика-футуриста, який не тільки осмислював шляхи оновлення слова, «розширення» його смислу, розробляв філософію «заумної» мови, а й прагнув поєднати в єдиній мистецькій формі малярство, поезію, музику, зоровий і слуховий образи. Практика такого поєднання – опера «Перемога над сонцем» (1913), музику до якої написав М. Матюшин, декорації та костюми створив К. Малевич, також летристичні колажі, книги-літографії, виготовлені у співавторстві з художниками Н. Гончаровою, М. Ларіоновим, О. Розановою, В. Татліним, М. Кульбіним. У ранній маніфестографії О. Кручених безпосередньо проводив паралелі між технікою малярства і літературною мовою («Слово как таковое», 1913 – у співавторстві з В. Хлебниковим, «Новые пути слова», 1913): «1. Чтоб писалось и смотрелось во мгновение ока! (пение, плеск, пляска, разметывание неуклюжих построек, забвение, разучивание, В. Хлебников, А. Кручених, Е. Гуро; в живописи В. Бурлюк и О. Розанова). 2. Чтоб писалось туго и читалось туго неудобнее смазанных сапог или грузовика в гостинной (множество узлов, связок и петель и заплат, занозистая поверхность, сильно шероховатая. <...>» [13, с. 46]. Найважливіше завдання, на якому наголошував бунтар-

футурист, полягало у порушенні усілякої нормативності: «Неправильная перспектива дает новое 4-е измерение (сущность кубизма) <...> неправильное построение предложений (со стороны мысли и гранесловия) дает движение и новое восприятие мира» [13, с. 51]. Не важко помітити в цих висловлюваннях наявність кінематографічного мислення через блоки рухливих просторових образів, сприйняття світу в системі координат кіномистецтва.

У пізніших працях «Сдвигология русского стиха» (1922), «Фактура слова» (1922) він пропонує більш синтетичне розуміння образу, пристосовує до літератури поняття «фактури», яка може виявлятися на різних рівнях тексту й може бути «звукною, складовою, ритмічною, змістовою, синтаксичною, накреслення, розмальовки, читання» [12, с. 22]. Порівняємо з інтермедіальним підходом до образності Б. Ейхенбаума, котрий співвідносив поетику кіно, зокрема «кінодинаміку перспективи і просторових планів», із синтаксичною системою і сформулював ідею «побудови кіно-синтаксису» [Див.: 14, с. 334-335].

Погляди О. Кручених на естетику кіно перегукуються з ідеями представників формального методу, для котрих завжди принадною була проблема сюжетності як такої. Безперечно, «Говорящее кино» О. Кручених – знаковий текст своєї доби – періоду піднесення й розквіту кіномистецтва, створення різноманітних кіношкіл, кіностудій і кінофабрик і водночас – пори максимального наближення і «справжньої ескалації літератури в кіно» [14, с. 342]. Відбувався процес реального взаємозбагачення різних художніх мов, обміну прийомами: «Кіно демонструє літературі роботу сюжету в чистому вигляді, а література, своєю чергою, надає можливість дискурсивної рефлексії візуального досвіду» [15, с. 48].

Деякі тексти О. Кручених відображають екранізації літературних творів – наприклад, «Катерина Ізмайлова» – картина режисера Ч. Сабинського, знята 1927 р. за повістю М. Лескова «Леді Макбет Мценського повіту»; «Митя (Кино-комедия Н. Эрзмана)» – фільм режисера М. Охлопкова 1927 р. У невеличкому за обсягом творі «Катерина Ізмайлова» письменникові вдалося стисло відтворити всі перипетії відомого

сюжету, що постає в коротких (часто односкладних, «рублених») реченнях – наче кінокадрах, які швидко змінюються, створюючи ритм чергування подій, викладених лаконічно. Наслідуючи принципи кіномистецтва, О. Кручених використовує й техніку монтажу, яка, за визначенням Б. Ейхенбаума, має не тільки «сюжетобудівну», а й стилістичну функцію: «Монтаж – це перш за все система кадроведення або сполучення кадрів, це свого роду синтаксис фільму» [16, с. 33]. У поетичному тексті Кручених монтаж кадрів і паралельний перебіг подій віддано через переривання основної розповіді й залучення поданої в дужках інформації про те, що відбувається з іншими персонажами під час розгортання стрижневих подій. Важливу роль у словесному відображенні кінофільму відіграють візуальні образи, подана крупним планом виразна деталь: «Леди Макбет /нос картошкой / кофты бесятся от жира, /рвутся визгом / белых поросят!» [12, с. 181]. У притаманній О. Кручених стилістичній манері образи не позбавлені іронічного забарвлення та відтінку епатажу. Завершується «кінопоезія» Кручених експресивним зоровим образом: «Катерина / леди Макбет / нос картошкой / кофта бесится от злобы – / в лютой Волге утопи-и-ла / свою нежданную соперницу / Сонетку Вьюн / Бульк, бульк, бульк / три круга по воде – / и больше ничего не видно...» [12, с. 184].

Інші спроби поетичної презентації сюжетного кіно постають у циклі «Катька бумажный ранет (либретто)» за фільмом режисерів М. Йогансена та Ф. Ермлера, у поезіях «Любовь втроем (либретто)» за фільмом режисера А. Роома і сценарієм В. Шкловського; «Человек ниоткуда (отрывок сценария по роману Р. Бриджса)». Окрім уміння влучно й стисло передати драматичні, напружені сюжетні колізії, О. Кручених вдало переводить у простір слова прийоми кінематографії. Приміром, у циклі «Катька бумажный ранет (либретто)» розгорнуто яскраві, сповнені експресії сцени. На початку твору – колоритна замальовка базару, з його характерними деталями, ракурсами й репліками:

Мы по мосту стоим  
Меж лотков и меж корзин  
– Ранет бумажный, гранат и мандарин! –

Вкруг шурыгает шпана.

– Отпустите четверть фунта... [12, с. 176].

За нею слідує кримінальна сцена вбивства тваринника-промисловця, далі – бійка інтелігента Вадима і грабіжника Сьомки-Жгута за дитину Катерини. У такий спосіб О. Кручених *створює відеоряд*, для якого важливий перш за все динамічний зоровий образ. Крупним планом подано деталі, предмети побуту, інтер'єру. Цікаво, що безпосередньо в сюжетну оповідь письменник уключає *елементи метаопису, презентує тенденції тогочасного кіномистецтва*: «А киноки-ловкачи / сотворяют среди нас тридцать мелодраמיных картин». Ідеться про один із методів хронікального монтажу фільмів, що застосовувався об'єднанням «кіноків», які гуртувалися навколо режисера Дзиги Вертова й надавали пріоритетного значення документальному кіно. Найважливішими принципами для них була фактографічність і момент несподіваної зйомки. Дзига Вертов дотримувався думки, що кіноапарат може цілком замінити сценариста й вибудувати власну реальність, змонтовану із зафільмованих уривків самого життя.

Відчутна прихована полеміка О. Кручених із такою позицією, адже він, на протипагу їй, схиляється до ігрового, сюжетного кіно. У книжці «Говорящее кино» дістав відображення лише один документальний фільм – «Падіння династії Романових» – режисерки Е. Шуб, а також історична драма режисера О. Івановського «Декабристи» (1927), подана у вигляді окремих «кадрів».

У «кінопоезіях» О. Кручених неодноразово зустрічаємо відсилки до роботи режисерів, сценаристів у вигляді коротких іронічних зауважень, приміром: «Но хуже всех / спалось в тот тяжелый вечер / режиссеру – Мих – Вернеру»; «И удивленно / пред ними топчутся три сценариста / и сотня режиссеров» [12, с. 201].

У створенні кінообразу для письменника важливий звук, який супроводжує дію. Наприклад, у сцені вбивства промисловця («Катька бумажный ранет (либретто)»): «Вальком / или бутылкой / в замахе / Бац! Дзинь! / Осколки – головокружение – на пол, (а в дверь: стук – стук!) [12, с. 178]. У передмові до книжки автор

співвідносить суто літературні чинники – «звукопис, швидку зміну ритму» з кінопринципами. Увага до технічного боку кінематографу знаходить відображення у поезії «Говорящее кино («Три Эргон»)), яка відкриває книжку. Тут репрезентовано технічний винахід середини 20-х рр. – систему звукозапису на плівку, запропоновану німецькими винахідниками. Кручених фіксує назву винаходу – «Три Эргон», що, наче рефрен, декілька разів повторюється у вірші. Крім того, він уважно стежить за самим перебігом звуку, аналізує його різні вияви і регістри: «Звук течет по капле / глуховатый, тяжелый, / но все же захватывают / *Три Эргон, Три Эргон!* Дрозды, канарейки, / свиньи, гуси, / визг и свист. / На сегодня переполнены / наши уши, – / так родились / мои неполнозвучия. / А между тем / томная виолончель / с экрана пробиралась в зал / и пела о том, / что умер / *Великий Немой*» [12, с. 175]. Звукове тло оформлює й інші «кінопоезії», наприклад у «Катерині Измайловій» – «визг, вой» балаганів, ярмарки, «звон цепей каторжан» супроводжує дію.

Недарма приблизно в цей період творчості О. Кручених чималу увагу приділяє фонетичному образу. Він упроваджує нову форму – «фонетичний роман» і переповідає сюжети масової літератури, відомі з давніх часів, за допомогою фонетичних образів, вибудовує звукоряд, засобами якого йому вдається передати навіть психічний стан героїв («Разбойник Ванька-Каин и Сонька-маникюрщица (Уголовный роман)», «Дунька-Рубиха. Уголовный роман»).

У книжці «Говорящее кино» автор звертається й до зарубіжного кінематографа, намагається проілюструвати **техніку монтажу**. Про це свідчить його поетична версія «кадрів із фільму» «Три епохи» (1923) американського режисера Бастера Кітона. Кінострічка подає узагальнений сатиричний портрет людини в її змаганні за любов, яке залишається незмінним у різні епохи – доісторичну кам'яну добу, у стародавньому Римі й на початку ХХ ст.: «Допотопный джентльмен / с пятнистой зверьей шкурой / на плечах, / украсив уши / рыбьим зубом, / а волосы – зазубринами трав – / спешит жениться» [12, с. 184]. О. Кручених обирає для своєї поетичної кіноверсії найбільш епатажні й незвичні, на його думку, кадри й демонструє елементи

кіномонтажу: «Вот герой летит в провал / лежит в темнице. / Живо-искусственному льву / проделать маникюр – / не шутка / Он когти полирует чучелу, / а тот скосив глаза, / проверив блеск, / рывнул: / Мерси» [12, с. 185]. Переконаємося, що експериментаторський характер творчості автора знайшов яскраве відбиття й у синтезі кіномови й поетичного слова. Б. Пастернак свого часу влучно зазначав: «Там, де інший просто найменує жабу, Кручених, назавжди приголомшений похитуванням та здриганням сирії природи, почне гальванізувати іменник, поки не доб'ється ілюзії, що в слова відростають лапи» [17, с. 372]. Спадає на думку, що ця метафорична характеристика іншого поета розкриває також й особливість кінематографічного бачення світу, яке було притаманне О. Кручених.

Зазначимо, що книжка «Говорящее кино» ще й досить насичена інформаційно. Тут безліч імен радянських і зарубіжних акторів, режисерів, кіносценаристів. Серед них – американський актор і кінорежисер Гарольд Ллойд, актор і кіносценарист Бастер Кітон, режисери А. Роом, Е. Йогансен, Ф. Ермлер, Ч. Сабинський, М. Охлопков, Е. Шуб, М. Вернер, Е. Дюпон, актори М. Пікфорд, В. Холодна. Письменник ніби *складає свою фільмотеку*, до якої включає досить різні за жанрами картини – побутові драми періоду непу, комедії, фільм жахів, пригодницький фільм-казку, екранізації класики, мелодраму з елементами кримінального сюжету. Остання, приміром, постає в невеличкому поетичному уривку «Варьетэ», який складається з короткого діалогу персонажів, епатажних образів циркової вистави і сцени вбивства. У поезії представлена стрічка німецького режисера Е. Дюпона «Вар'ете» (1925), сюжет якої розповідає про повітряного акробата, власника вар'ете, котрий відсидів десять років у тюрмі за вбивство полюбовника коханої жінки – танцівниці, заради якої він покинув сім'ю. Фільм мав успіх завдяки незвичній поетиці, адже знято його було у стилістиці пізнього експресіонізму. О. Кручених застосовує у своїй поетичній кіноверсії радше сюрреалістичні образи, які мають шокувати своєю непривабливістю: «В цирковом куполе газ засверкал. / Одиннадцать пудов на трапедию влезло. /

Лопнуло трико и жир потек / на восхищенную перворядную лысинку» [12, с. 206], «любовник убитую руку скрючил». Він, наче умисно, творить гротесковий, карикатурний світ у рядку-кадрі: «быком лупоглазым с экрана убийца / – слезы, как жир по ветчине сползают!». Недаремно в тексті Кручених наявна й літературна алюзія до творчості його сучасника, поета-імажиніста В. Шершеневича, званого майстра епатажу й антиестетичних порівнянь, метафор на зразок: «гонококк соловьиный не вылечен в мутной и лунной моче», «копошились шепелявые трамваи / Огненными глистами в уличных кишках» [18, с. 34]. У подібних образах імажиністи прагнули поєднати, за словами А. Марієнгофа, «чисте з нечистим», щоб глибше «встромити в долоні читацького сприйняття скалку образу» [18, с. 34]. Без сумніву, О. Кручених іронізує, виставляє в пародійному світлі подібні «досягнення» й «образні напластування» свого сучасника, поета-авангардиста. У поезії «Варьетэ» суперник акробата охарактеризований на манер натуралістичних витівок імажиністів: «соперник, глиста Шершеневича, дарит украдкой браслетки жене».

Цікаво, що О. Кручених у своєму «кіноменю» оминає фільми, що стали маркерами радянської епохи, приміром «Броненосець «Потьомкін» (1925), «Жовтень» (1927) С. Ейзенштейна, а звертається здебільшого до розважальних жанрів тогочасної кіноіндустрії.

Вірш «Новинка за новинкой» становить собою своєрідну *поетичну кінорекламу-ролик*, або афішу, де перелічено популярні фільми, що демонструвалися в тогочасних кінотеатрах: «Ведмеже весілля» (фільм режисера К. Еггерта, 1926), «Багдадський злодій» (фільм Р. Уолша, 1924), «Повія» (фільм режисерів О. Фреліха та Н. Галкіна, 1927), «Перемога жінки» (фільм режисера Ю. Желябужського 1927 за повістю М. Лєскова «Давні роки в селі Плодомасові»), «Розіта» (фільм режисера Е. Любича, 1923), «Поцілунок Мері Пікфорд» (фільм режисера Комарова, 1927). Більшість цих назв невідомі сучасному читачеві, отже перелік фільмів складає історико-культурне свідчення епохи, своєрідний документ. Звернімо увагу на те, що рекламуючи ігрове кіно, О. Кручених удасться до

*аналізу глядацьких симпатій* і пріоритетів. Він чудово розуміє, що у виборі середньостатистичного глядача («міщанина») перевага не за документальним кіно й не за фактографією:

Люмпен-обыватели  
в экран вцепились  
с двух сторон:  
– «Что там – молотобоец,  
ткач, рудокоп? – фи!  
Не фо- то- ге- нично!  
Не форсисто!  
Нам бы вот этого:  
блатного,  
с любовным сердцем,  
с револьвером,  
с душком одеколончика,  
Попреступнее,  
попроституточнее!»  
Эй, мещанин, веселитесь.  
Эй, улица,  
ухнем! [12, с. 207].

Іронічна характеристика смаків масового глядача, схильності «міщанської» аудиторії до ексцентрики розважального кіно супроводжується модним висловом «не фотогенічно!». Утім автор застосовує цей термін не лише з метою зобразити хизування публіки фасонистим слівцем. Він водночас *апелює до теорії кінематографії*, де досить уживаним було поняття «фотогенії». У 20-ті роки мали популярність роботи французьких кінокритиків Луї Деллюка і Жана Епштейна. Дві книжки Деллюка «Фотогенія кіно» й «У хащах кінематографа» були перекладені російською мовою 1924 р. й певною мірою вплинули на пошуки формалістів у галузі кінотеорії. Чітке визначення поняття фотогенії у ті роки так і не склалося. За Деллюком, фотогенія – це властивість кіно поєднувати риси й особливості об'єкта, зображеного на екрані, з виражальними можливостями кінематографа, що «проектує на ці об'єкти елементи «внутрішнього бачення», що шукає істину й красу у світі <...> Одухотворення світу простих речей, яке здійснюється у кінематографі, і становить сутність фотогенії» [19, с. 47].

Отже, книжка О. Кручених постає цікавим історико-культурним документом, у котрому збережені назви популярних кінострічок, імена акторів, кіносценаристів, режисерів. Водночас вона містить елементи метатексту, в якому можна простежити відгомін тогочасних концепцій, дискусій, естетичних поглядів на кіномистецтво. Авторіві, безперечно, вдалося відобразити кіно мовою поезії, передати його техніку, прийоми монтажу, звуковий супровід, ритм чергування кадрів.

Іншим яскравим зразком інтермедіального сполучення – цього разу *слова, кіномистецтва* і продукту масмедіа – *реклами* – може слугувати цикл **М. Олейникова «Невероятное событие!»**. Його було створено для рекламного ролику кінофільму «Одруження», знятого у 1936 р. на «Ленфільмі» – першої екранізації п'єси М. Гоголя. Цей фільм, відзнятий режисерами Локшиною та Гаріним, був дуже скоро розкритикований за надмірну ексцентрику і вилучений з прокату.

Цикл містить виразні ознаки рекламного тексту – гасла, звернення, заклики до глядачів: «впервые на экране» «невероятное событие!», «спешите видеть для того, чтобы понять». Водночас, письменник створює характерний відеоряд, який співвідносить поетичний текст з кінокадрами. Перед глядачем-читачем постають сцени крупним планом, які увиразнюють дійових осіб, елементи зовнішності, риси характеру: «Вот перед нами Балтазар Жевакин. / Достойнейший моряк, ревнитель женской полноты»; «Анучкин Никанор Иваныч. / Отменнейший жених. Военный! / Прекрасно сохранился. Свеж, / хотя уже в летах. / Взгляните на него. / Какие усики! Какой мундир отменный. / Как жалобно звенит / гитара у него в руках» [20, с. 126].

Окрім зорових, письменник використовує слухові образи. Врешті з'являється й головний персонаж – Подколесин з його розгорнутими монологами-роздумами, які мають неодмінну іронічну інтерпретацію в Олейникова. Загалом, сатирична природа гоголівської п'єси чудово передана письменником ХХ ст. через систему стильових засобів і прийомів. Гоголівський текст постає у неточних цитатах з п'єси: «Вот как начнешь подумывать / да на досуге размышлять, / То видишь, наконец, что

точно, / – надобно жениться. / Женатый человек / способен жизни назначенье понимать, / Для него все это как-то движется, все испаряется, / и как-то этак все стремится» [20, с. 125.]. Порівняймо: «Вот как начнешь этак один на досуге подумывать, так видишь, что наконец точно нужно жениться» [21, с. 109]; «Теперь передо мною открылся совершенно новый мир, теперь я вот вижу, что все это движется, живет, чувствует, эдак как-то испаряется, как-то эдак, не знаешь даже сам, что делается» [21, с. 165].

Безперечно, можливості для екранізації вже були закладені в тексті оригіналу, через візуально-дієвий образний пласт, насамперед у системі авторських ремарок, які відображають рух, деталі інтер'єру, а головне – систему жестів, реакцій, міміку й настрої дійових осіб. Адже в п'єсі Гоголя відкривається справжня партитура для режисера-сценариста: «Комната холостяка. Подколесин один, лежит на диване с трубкой», «Подклесин с зеркалом в руках, в которое вглядывается очень внимательно», «Кочкарев (подкрадываясь сзади, пугает его)», «Жевакин... (Делает ей ручку и, подходя к зеркалу, слегка взъерошивает волосы)», «кланяется и размахивает рукою», «Агафья Тихоновна... (в смущении)... (собираясь с духом)... (В сторону, всплеснувши руками)», «продолжает хохотать», «в усталости падает на стул» і т. ін.

Моносцени в циклі Олейникова чергуються з масовими й панорамними картинами: «Прошу вас обратить внимание / На эту сцену переодевания»; «Вот эти граждане бегущие спешат навстречу императору./ Который в первый раз поедет в поезде / пред верноподданной толпой./ (Удача редкая, что нашему счастливицу-оператору / Впервые удалось заснять его со всей семьей.)» [20, с. 126 – 127].

Отже, письменник вдало застосовує техніку монтажу, співвідносно з кіномовою доби. Процес трансмедіального перекладу у даному випадку є багатошаровим. Спершу відомий літературний твір постає в екранізованій версії, далі ця версія стає об'єктом масмедіа – рекламної інтерпретації для масового глядача. І невід'ємним складником тут виявляється поетичне слово.

Привертає увагу і використання автором специфічних прийомів, характерних для поезики оберіутів [22]. Так, у своєрідному переліку дійових осіб фільму в рекламному тексті створюється ефект «нісенітниця», коли предметний ряд формується з різномірних речей, понять, персонажів, абстрактних явищ: «Участвуют: невеста, паровоз, шампанское, купцы, чиновники, дворяне. / По ходу действия: скандалов – два, эмоций – восемь, остроумных положений – семь». Як бачимо, в цьому переліку йдеться і про особливості структури фільму. Загалом, письменника цікавлять різні аспекти кінематографу – технічні особливості, використані в картині спецефекти, здобутки операторської роботи. Завдяки акцентуванню уваги на цих моментах він створює ще одну площину метатекстуального осмислення картини.

1. Тынянов Ю. Об основах кино // Пoesтика кино. М.-Л., 1927. С.53 – 85.
2. Эйзенштейн С. Литература и кино [1928] // Эйзенштейн С. Избр. произведения: В 6 т. М.: Искусство, 1968. Т. 5. [http://teatrlib.ru/Library/Eisenstein/Select\\_5/#\\_te0580005/](http://teatrlib.ru/Library/Eisenstein/Select_5/#_te0580005/)
3. Див.: Геллер Л. Свет, скорость, сдвиг: «Кинописьмо» у Замятина // Е.И. Замятин: Личность и творчество писателя в оценках отечественных и зарубежных исследователей: Сб. ст. СПб.: РХГА, 2015. С.106 -119; Геллер Л. Вагинов и экфрасис как путь к кинописьму // Теория и история экфрасиса. Итоги и перспективы изучения. Седльце, 2018. С.123 – 148; Туниманов В. От романа «Мы» к киносценарию «Д-503» // Филологические записки. 1994. Т. 3. Воронеж, 1994; Бернадська Н. Жанрова специфіка кіно прози // Філологічні семінари. Інтермедіальність: теорія і практика. Київ: Логос, 2016. С. 109 – 120; Пуніна О. Кінофікація українського літературного дискурсу (20-30-х років ХХ ст.). Донецьк, 2012. 332 с.; Харви Б. Евгений Замятин – сценарист. <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/739/>; Заярна І. Мистецтво кіно в поетичних експериментах авангарду // Слово і час. 2012. № 12. С. 21 – 33.
4. Адельгейм С. Михайль Семенко // Михайль Семенко. Поезії. К., 1985. С.15 - 42.

5. Leo Kriger. Михайло Семенко (1892 – 1937) – основоположник українського футуризму // Михайль Семенко. Вибрані твори. К., 2010. С.560 – 621.
6. Михайль Семенко. Повна збірка творів. Т.3. Х., 1931.
7. Михайль Семенко. Поезії. К., 1985.
8. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллинн, 1973. С.21-22.
9. Біла А. Український літературний авангард: Пошуки. Сильові напрямки. К.: Смолоскип, 2006. 464 с.
10. Семенко М. Вибрані твори. К., 2010.
11. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура. М.: РОССПЭН, 2003. 607 с.
12. Крученых А. Стихотворения. Поэмы. Романы. Опера. Спб.: Академический проект, 2001. 480 с.
13. Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания. М.: ИМЛИ РАН «Наследие», 2000. 480 с.
14. Ханзен-Леве О.А. Русский формализм. М.: Языки русской культуры, 2001. 672 с.
15. Левченко Я. Контуры ненаписанной теории: кинематографический сюжет русских формалистов // Новое литературное обозрение. 2008. № 92. С. 42-68.
16. Эйхенбаум Б. Проблемы кино-стилистики // Поэтика кино. М.-Л., 1927. С.13 – 52.
17. Пастернак Б. Собр. соч.: В 5 т. М., 1991. Т.4.
18. Поэты-имажинисты. Спб.: Пб. Спиратель, М.: Аграф, 1997. 536 с.
19. Ямпольский М. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. М.: НИИ киноискусства, 1993. 215 с.
20. Олейников Н. Прочь воздержание: Стихотворения, поэмы. Спб.: Азбука, 2011. 192 с.
21. Гоголь Н. Собрание сочинений в семи томах. Т.4. М.: Худож. лит., 1967. 494 с.
22. Про це докладніше: Заярна І. Інтермедіальна інтерпретація світової класики в поетичних сюжетах М.Олейникова // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. 36. Наукових праць. Вип. 31. К., 2016. С. 225 – 234.

## Світ театру і цирку в художній літературі 1920- 30-х років

Розвиток літератури другого і третього десятиліть ХХ ст. на теренах колишньої радянської держави припадає на бурхливу добу зіткнення не тільки ідеологічних, але й естетичних концепцій, це період активного пошуку нового слова, нового змісту й образу в мистецтві. Особливо це стосувалося театру, який став суцільним полем для експерименту, згадати хоча б славнозвісні вистави Вс. Мейерхольда, прийоми конструктивістського оформлення спектаклів, теорію «біомеханіки» в підготовці акторів.

Театральне мистецтво активно осмислювалося не тільки в тогочасній критиці і літературознавчій думці, але й у художній творчості. Можна з упевненістю стверджувати, що театральність у найрізноманітніших її вимірах стала визначальним фактором формування тогочасної художньої свідомості. Тут, безперечно, простежується зв'язок з попереднім етапом розвитку модерністського мистецтва, літературою Срібної доби, а з іншого боку – створюється новий контекст функціонування і сприйняття театру, а також театралізації усіх сфер життя.

Зазначимо, що поняття «театральності» було й наразі залишається предметом посиленої наукової уваги. До з'ясування сутності цього феномену і до його термінологічного визначення долучалися дослідники у різні часи. Насамперед, визначальними тут стали роботи 20-х років М. Евреїнова [1], Вс. Мейерхольда [2] пізніші розвідки Ю. Лотмана [3], П. Паві [4]. На сучасному етапі спостерігаємо тяжіння до осмислення цього поняття як вагомого складника художньої прози. З'явилася низка цікавих розвідок, у яких театральність розглядається в різних виявах – як частина ігрових стратегій літератури Срібної доби [5], як конкретний засіб реалізації театрального коду через низку прийомів у різних за тематикою й жанрами прозових творах [6]. Не менш актуальним постає вивчення форм театральності в постмодерністській літературі, зокрема в іспанській романістиці другої половини ХХ ст., із виявленням ігрових, інтертекстуальних та комунікативних дискурсів зазначеного явища [7].

Театр став об'єктом мистецької рефлексії письменників, перш за все, в драматургії і прозі. І тут виразно окреслюється декілька площин його змалювання.

Насамперед, *іронічно-пародійна, гротескова*, яка увібрала комплекс ідеологічних та естетичних проблем, з якими зіткнулися митці за часів нової радянської дійсності. Авангардний антураж був характерний для багатьох драматичних творів цього періоду, згадаймо хоча б п'єси В. Маяковського «Клоп. Феєрична комедія», «Баня. Драма в шести діях з цирком і феєрверком», одна зі сценічних версій якої відбулася в театрі Мейєрхольда і була розрахована на епатаж глядача.

Іронічно-пародійне змалювання авангардних методів сценічної інтерпретації класики зустрічаємо в багатьох творах цього періоду. Зокрема, в романі К. Вагинова «Бамбочада», в докладному описі незвичної конструктивістської версії класичного балету «Лебедине озеро»: «Вот и Тифлис. "Лебединое озеро". Гастроль Вареньки. Конструктивная постановка – вся в черном с серебром и золотом. У кордебалета в руках цветы с желтыми, зелеными, красными лампочками. Два деревянных вращающихся вала с жестяными полосками изображают озеро» [8, с. 353].

Безперечно, «класикою жанру» тут можна вважати пародію на режисерські роботи Вс. Мейєрхольда, зокрема на його експериментальну виставу за мотивами гоголівського «Ревізора», у відомому романі Ільфа і Петрова «Дванадцять стільців». Герої роману потрапляють до «Театру Колумба» на спектакль за п'єсою Гоголя «Одруження». Але новітнє сценічне прочитання із застосуванням дивних декорацій і екстравагантного музичного оформлення, а головне – з довільною інтерпретацією гоголівського тексту дивує їх та викликає посмішку в читачів:

«К удивлению Воробьянинова, привыкшего к классической интерпретации «Женитьбы», Подколесина на сцене не было. Порыскав глазами, Ипполит Матвеевич увидел свисающие с потолка фанерные прямоугольники, выкрашенные в основные цвета солнечного спектра. Ни дверей, ни синих кисейных окон не

было. Под разноцветными прямоугольниками танцевали дамочки в больших, вырезанных из черного картона шляпах. Бутылочные стоны вызвали на сцену Подколесина, который врезался в толпу дамочек верхом на Степане. Подколесин был наряжен в камергерский мундир» [9, с. 240].

Автори досить яскраво відтворили у комічній формі характерну для тогочасного театру тенденцію до експериментального використання циркових елементів. Приміром, досить кумедно виглядає наречена Агафія Тихонівна в амплу повітряної еквілібристки. Вона вдягнена в гімнастичне трико, балансує над сценою і тримає в руках зелену парасольку з написом: «Хочу Подколесина». Інші персонажі п'єси виконують акробатичні сальто. Отже, у гіперболізованому, доведеному до абсурду вигляді письменники віддзеркалили прагнення синтезу, інтерактивності мистецтв, використання балаганного дійства у тогочасних режисерських роботах [Див. про це: 10].

Революційно-агітаційний зміст п'єс та авангардні форми його сценічного втілення неодноразово ставали об'єктом *нищівної сатири і пародії* у тогочасних драматичних творах, водночас література зафіксувала й *трагічні реалії функціонування театру* в умовах ідеологічного пресингу, ганебне явище переглядів спектаклів партійним керівництвом і чиновниками від культури задля визначення їхньої відповідності або невідповідності вимогам часу та надання дозволу або заборони вистави. Зокрема, такий сюжет постає в пролозі та епілозі п'єси М. Булгакова «Багряний острів», де письменник зобразив світ театру за лаштунками й перегляд офіційною особою спектаклю драматурга Димогацького. Подібний вставний епізод попереднього перегляду вистави (спектакль у спектаклі) розгорнув і В. Маяковський у комедії «Баня», де знову ж таки махровий бюрократ від культури вирішує долю твору [Докладніше про це див.: 11].

Об'єктом сатиричного малювання в літературі цього періоду стає не тільки заангажований партійний діяч і чиновник, але й *глядач нової формації*, так само далекий від культури. Такого персонажа малював у сатиричних оповіданнях М. Зощенко («Аристократка», «Прелести культури»). Не тільки матеріальна

скрута, але й брак елементарної освіти стають на заваді адекватному сприйняттю героєм-обивателем театрального мистецтва. Адже власний поганий одяг і високі ціни в театральному буфеті хвилюють його значно більше аніж вистава, на яку він, до того ж, потрапляє випадково. За комічними сценами й епізодами, безперечно, проглядають досить серйозні проблеми, пов'язані з тогочасними процесами занадто швидкого впровадження мистецтва до широких мас, які не готові до його серйозного сприйняття.

Отже, спостерігаємо в драматургії і прозі зазначеного періоду чітке виокремлення металітературного і метатеатрального дискурсів.

Theatrum-mundi реального життя, літературного тексту і творчості письменника, умовність переходу між життям і театром досить добре відчувалася багатьма письменниками 20-30-х років, серед яких – Ю. Олеша, К. Вагинов, І. Бабель, Є. Замятін, які урізноманітнювали форми театралізації прози. Приміром, К. Вагинов у своїх наскрізь «літературних» романах вдається до побудови прозового тексту з використанням жанрових елементів драми. Так, у романі «Козлиная песнь», сама назва якого відсилає до витоків давньогрецької трагедії, основна дія переривається вставними інтермедіями та «Междусловиями». У післямові автор визначив попередню романну оповідь як виставу: «Но пора опустить занавес. Кончилось представление. Смутно и тихо на сцене. Где обещанная любовь, где обещанный героизм? Где обещанное искусство? И печальный трехпалый автор выходит со своими героями на сцену и раскланивается» [8, с. 205 – 206].

В іншому романі К. Вагинова «Труды и дни Свистонова» відображено життя і творчість письменника. Автор зосереджений на змалюванні мотивів, імпульсів, вражень, що спонукають митця до створення художніх образів. Одна з характеристик творчого стану Свистонова знову ж таки має чітку проекцію в театральний простір:

«Свистонову писалось сегодня так, как никогда еще не писалось. <...> Свистонов чувствовал себя в пустоте или, скорее, в театре, в полутемной ложе, сидящим в роли молодого,

элегантного, романтически настроеного зрителя. В этот момент он в высшей степени любил своих героев. Светлыми они казались ему. И ритм, который он в себе чувствовал, и неутолимое желание гармонического отражались и на выборе, и на порядке слов, ложившихся на бумагу» [8, с. 275].

Отже, певним чином, творчість письменника і народжений ним літературний текст постають як частина театру буття і креативної свідомості, відтворює схильність до театральної поведінки письменників-авангардистів, зокрема учасників групи ОБЕРІу, до якої він сам належав. Так, у «Трудах и днях Свистонова» з іронією змальовано літературний вечір «Три левых часа», який насправді відбувся у Видавничому домі, учасником якого був сам письменник. Епатажний характер вистави постає в описі циркових трюків і витівок на сцені з застосуванням акробатики, іграшкових коників і велосипедів. Усе це відтворює абсурдистську атмосферу, яка була зумисно створена під час декламування поетичних текстів на цьому літературному заході й була розрахована на епатаж глядачів.

Герой К. Вагинова, як і сам автор, усвідомлює, що мистецтво театру розгортається в новій історичній площині, за нових умов, коли «театр, Молокосоюз и аптека» межують в одному просторі. Своєрідне співіснування реальності та ілюзії, часто в абсурдному, гротесковому вимірі, постає в образі *«побутового театру»*, *«будинку-театру»* в романі «Бамбочада». Саме у вигляді театральної вистави сприймає герой роману Фелінфлеїн життя мешканців свого будинку. Недарма він влучно називає їх персонажами, а їхні дії і вчинки вважає грою «у фантастичному побутовому театрі». Отже, давня метафора «життя – театр» набуває в літературі 20 – 30-х років певної буквализації, нового звучання і втілення.

Яскраво свідчить про це й проза Є. Замятіна, зокрема його оповідання «Ікс». Тут сценічному майданчику уподібнено нове життя провінційного містечка. Образ театру як суцільного комедійного гротеску перенесено на постреволуційне життя провінції. Насамперед, змальовано курйозне «перевдягання», перефарбування – або зміну масок. Колишній служитель релігійного культу – в минулому диякон Індикопльов – після

революційного каяття й відхрещення від релігії перетворюється на невдаху-коханця. Усе містечко нагадує масового глядача, який живе в очікуванні дива і спостерігає комічні сцени, абсурдистську драму, приміром, суботню процесію:

«по-видимому, религиозная: восемь духовных особ, хорошо известных всему городу. Но духовные особы размахивают не кадилами, а метлами, что переносит все действия из плана религии в план революции: это – просто нетрудовой элемент, отбывающий трудовую повинность на пользу народа» [12, с. 481].

В окремому епізоді оповідання Замятін безпосередньо застосує художній прийом зображення дійсності як театрального простору, причому відтворює новітні *конструктивістські технології*:

«Вся Роза Люксембург была сейчас театральным залом: стеклярусный дождевой занавес раздвинут, ложи-подворотни полны публики, сотни глаз прикованы к сцене. Сцена – две конструктивных по Мейерхольду площадки: два подъезда с навесами у входов в галантерейный магазин Перельгина (входы, конечно, забиты досками: год – 1919-й). Действие развертывается одновременно на обеих площадках: справа – Стерлигов и телеграфист Алешка, слева – марфист-дьякон и Марфа» [12, с. 488].

Учасники цього своєрідного життєвого спектаклю діють за усіма правилами перформансу й отримують свої театральні ампула: «Алешка бледен, как Пьеро, и только оттопыренные уши нагримированы красным». Колізії буденного життя переміщуються в образну площину вуличного театру, що має свого масового глядача.

Важливим складником театрального дискурсу зазначеного періоду було **циркове мистецтво**, яке активно включалося до театральних вистав, різноманітних перформансів й мало тісні зв'язки з літературною творчістю.

Відображення циркового мистецтва в художньому доробку письменників-авангардистів вивчалось здебільшого у площині традицій народного театру і балаганного дійства [10; 14].

Дослідники пов'язували зростання цікавості до циркового мистецтва вимогами часу, завданнями максимальної орієнтації на масового глядача. Актуалізація елементів циркового мистецтва в п'єсах В. Маяковського, у творах Д. Хармса, В. Хлебникова, в експериментальному театрі Вс. Мейсрхольда кваліфікується в зазначених працях переважно як повернення до традицій народних вистав, ярмаркового дійства, вертепів, містерій, лялькових комедій, райка, раусних діалогів.

Розглянемо особливості інтермедіального втілення циркової вистави у творах оберіутів, і звернімо увагу на специфіку відтворення динамічної, рухливої мистецької форми в площині статичного й універсального словесного мистецтва. Йдеться про різні жанрові моделі – поетичний твір М. Заболоцького «Цирк», п'єсу Д. Хармса «Цирк Шардам», його поезію «Цирк Принтипрам».

Інтермедіальне за своєю природою мистецтво оберіутів оприявнює безліч точок перетину з цирковою, досить популярною, формою народного видовища. Як відомо, учасники групи розгортали активну театральну-концертну діяльність і у своїх виступах-перформансах застосовували ігрові прийоми маски клоуна, використовували необхідні атрибути цієї постаті – ковпаки блазнів, розмальовані обличчя, маскарадний одяг. Неодмінними реквізитами спектаклів були скриня й шафа. Семантика цих речей є доволі складною й багатовимірною, становила вагому частку філософії предметного світу представників «реального мистецтва», про що неодноразово йшлося в літературознавстві. Так, приміром, О.-А. Ганзен-Льове вбачає кореляцію філософії речі Д. Хармса з концепцією безпредметності в малярстві К. Малевича, що вкотре засвідчує інтермедіальну природу мислення митця-авангардиста [14, с. 262]. Зазначимо, що контексти живопису і малярські моделі в поезії Заболоцького були предметом детального розгляду в працях В. Альфонсова [15], Н. Злидневої [16].

Можна стверджувати, що абсурдистська парадигма поетики оберіутів має виразну проекцію в сміховому абсурді циркової клоунади. Адже цирк якнайкраще втілює ідею карнавалізації та ілюзорності життя. Крім того, саме в цій формі популярної

масової розваги авангардисти вбачали можливість максимального синтезу різних видів мистецтв і практичних навичок, до якого й самі повсякчас прагнули. Згадаймо хоча б славнозвісний вечір «Три левых часа», в якому дивовижно поєдналися література, музика, танець, кіно і театр. Декламування поетичних текстів супроводжувалося балетним номером. До програми вечора було включено театральну прем'єру п'єси Хармса «Єлизавета Бам» і демонстрацію кінострічки «Фильм № 1. Мясорубка» режисерів-авангардистів.

Відтак, очевидно, що оберіутів цікавило не тільки використання циркової атрибутики у власних ексцентричних виставах але й зображення цирку засобами слова, літератури, що відкривало можливості для подальшого експериментування, пошуку нових літературних форм.

Цікаво, що в подібній інтермедіальній комбінації різних мистецьких кодів опис циркового номера увійшов до книги футуриста О. Кручених «Говорящее кино» (1928). В одному з розділів письменник у доволі епатажній формі, з елементами сюрреалістичної стилістики зобразив виступ акробата під куполом, який подано у вигляді епізоду кінострічки «Вар'ете» німецького режисера Е. Дюпона.

М. Заболоцький створив яскравий, синтетичний образ циркової вистави у поетичному творі «Цирк» (1928), що увійшов до ранньої збірки «Городские столбцы». У розгортанні сюжету видовища наявні включення кінематографічного та малярського кодів сучасної письменникові доби. Зокрема, використана техніка, подібна до кіномонтажу, завдяки якій відбувається динамічна зміна картин-кадрів, чергування замальовок арени і глядацької зали. Ефект дискретності, монтажу в побудові кіноряду в поетичному творі досягається завдяки сусідству близького і панорамного ракурсів, створюється вдалим застосуванням метонімічних образів. Перед читачем постають то узагальнені картини: «Зал трясется, как кликуша, / и стучит ногами в пол», то окремі персонажі, подані крупним планом, – циркові артисти, глядачі, вихоплені з натовпу, приміром хлопець і його подруга або «старик интеллигентный», їхні репліки.

Саму виставу зображено через низку живих динамічних сцен – описів окремих номерів програми, які становлять своєрідні *циркові екфразиси* (виступи танцівниці, вершника на коні, повітряних гімнастів та акробатів). М. Заболоцький розгортає словесні замальовки трюків у межах умовної авангардної естетики. Багато в чому ці образи співвідносні з експериментами авангардного живопису М. Ларіонова, К. Малевича, П. Філонова, завданнями яких було відтворення абстрактної сутності на полотні. Поет намагається зафіксувати рухи коня і вершника, різні положення його тіла під час їзди на коні: «Лошадь белая выходит, / Бледным личиком вертя, / И на ней при всем народе / Сидит полное дитя. / Вот, маша руками враз, / Дитя, смеясь, сидит анфас, / И вдруг, взмахнув ноги обмылком, / Дитя сидит к коню затылком. / А конь, как стражник, опустил / Высокий лоб с большим пером, / По кругу носится, спесив, / Поставив ноги под углом» [17, 52]. Проблема вербалізації руху, відтворення динаміки в статичному образі приваблювала М. Заболоцького і знайшла відображення в багатьох текстах цього періоду, зокрема в його поезії «Движение», де наявний яскравий кінематографічний ефект стрімкого переміщення коня. Аналіз цього тексту свого часу здійснив В. Альфонсов у зв'язку з малярським кодом творів письменника. Дослідник простежив зв'язок поетичних образів письменника з живописом П. Філонова і підкреслив, що поняття «руху», винесене в заголовок вірша, «залишається абстракцією, поет не намагається визначити його загальний зміст, [...] він дає суму зорових вражень» [15, с. 108].

Зазначимо, що у зв'язку з цим актуалізується ще одна проблема, яка поставала в тогочасній естетичній думці, обговорювалася у працях кіномитців, художників, представників формального літературознавства – рецепція мистецтва і «властивостей самої людської свідомості відтворювати загальні механізми сприйняття» [18, с. 842]. Філософські аспекти цієї проблеми межували з роздумами про масового глядача і сприйняття мистецтва колективною свідомістю. Відбиток їх можемо помітити в поезії «Цирк». Адже показовим є карикатурне відображення міщанської глядацької аудиторії та її хтивої або

приземленої реакції на той чи інший виступ артистів. Такий образ глядачів цілком органічний для збірки «Городские столбцы», у якій міщанський тілесний світ, несмак і непривабливі риси «нового побуту» стають об'єктом сатири й гротескового зображення.

Поет намагається точно відтворити механіку, послідовність рухів і динаміку номеру повітряних гімнастів, при цьому віддає належне поетиці примітиву, що була притаманна текстам оберіутів: «Два тоненькие мужика , / Стоят, сгибаясь, у шеста. / Один, ладони поднимая, / На воздух медленно ползет, / То красный шарик выпускает, / То вниз, нарядный, упадет / И товарищу на плечи / Тонкой ножкою встает. / Потом они, смеясь опасно, / Ползут наверх единоголосно / И там, обнявшись наугад, / На толстом воздухе стоят. / Они дыханьем укрепляют / Двойного тела равновесье, / Но через миг опять летают, / Себя по воздуху развеся [17, с. 53].

Не менш яскраво відтворено й жести, пластику артистів. Образ жіночої тілесності помітно увиразнює важливу для Заболоцького ідею натуралістичної щільності світу та утворює кільцеве обрамлення твору. Напочатку відбувається візуалізація руху: дівчинка-танцівниця «совьется маленьким ужом, / и вновь несется, нежно охая, – / Прелестный образ и почти что нагишом!». А в кінці твору в останньому «страшному номері» змальовано, знову ж таки, крізь призму глядацького спрощення, жіночій акробатичний номер: «Вышла женщина-змея. / Она усердно ползала в соломе, / Ноги в кольца завия» [17, с. 54].

Важливий складник інтермедіального відтворення циркової вистави – **акустичне оформлення**. Дія повсякчас супроводжується звуковим тлом. Тут важливі ескізні його вкраплення – безпосередня констатація: «Музыка опять гремит», образи музичних інструментів (дудка, гітара) та звукові ефекти, назва твору вальс-казак, який виконує танцівниця. Окрім специфічної музики сцени, поет відтворює галас публіки, екстаз зали: «Зал трясется, как кликуша, / И стучит ногами в пол он, / Не щадя чужие уши», «цирк на пальцах верещит», «вой всюду в зале тут стоит». Поєднання «сюжету глядача» – опису глядацької аудиторії, її поведінки, реакції на виступи артистів, окремих

реплік і окреслення сценічних номерів формує синтетичну картину вистави.

Отже, можна стверджувати, що у поетичному тексті М. Заболоцького постає мультимедійна модель циркової вистави [Про це докладніше див.: 20]. Карнавальна природа цирку співвідноситься з вселенським карнавалом життя. Таке розширене розуміння його абсурдистського виміру прочитується у фінальних рядках поезії: «И жизнь трещала, как корыто, / Летая книзу головой».

У іншому жанровому ракурсі циркова вистава зображена у п'єсі Данила Хармса **«Цирк Шардам» (1935)**, не менш цікавій з огляду на інтермедіальне вирішення. Як і драматургія Хармса в цілому, вона відповідала вимогам побудови нового театру, які були зазначені в декларації письменників. Тут, зокрема, йшлося про розширене тлумачення спектаклю не тільки як втілення драматичного сюжету, цілковита перевага надавалася елементам видовища, театру-пантоміми, театру речі. У маніфесті виразно проглядає інтермедіальне сприйняття авангардистами цього найдавнішого виду мистецтва: «и человек, и движения его на сцене, и кипящий самовар, и деревня – нарисованная на холсте, и свет – то потухающий, то зажигающийся, – все это – отдельные театральные элементы. [...] Декорация, движение актера, брошенная бутылка, хвост костюма – такие же актеры, как и те, что мотают головами и говорят разные слова и фразы» [20, с. 481]. На практиці пошуки нових театральних форм реалізувалися у творчих проєктах об'єднання «Радикс» та театру ОБЕРІУ.

Виставу «Цирк Шардам» Хармс написав для театру маріонеток при спілці письменників. У тексті п'єси автор наголосив, що мова йде саме про «ляльковий цирк», в другій дії з'ясовується, що замість акторів у виставі задіяні дерев'яні ляльки, хоча вони себе такими не відчувають. На відміну від поезії «Цирк» М. Заболоцького, у Хармса відсутня характеристика глядацької аудиторії, однак сцени з позалаштункового життя репрезентовані сюжетною лінією постійних діалогів-суперечок Директора з нав'язливим Вертуновим, який будь-що хоче влаштуватися на роботу в цирк.

П'єса Хармса становить прикметний зразок трансмедіального перекладу, перекодування однієї мови мистецтва засобами іншої. Насамперед, цікаво те, що цирковий атракціон постає в формі драматичного театрального твору-пародії з використанням усталеної літературної форми «п'єси в п'єсі». Як і в поезії Заболоцького, у Хармса *збережено цілісність перебігу циркової вистави* – вершник на коні, канатна балерина, повітряні й партерні акробати, дресирувальниця акули, жонглер. Описи номерів циркового репертуару докладно не розгорнуті, постають лишень у коротких авторських ремарках. В окремих випадках дається кінетична характеристика послідовності дій, рухів, міміки, жестів акторів. Отже, можна визнати наявність *елементів циркового екфразису*, поданих у редукованому вигляді. Так, приміром, описаний виступ вершника і слідом за ним клоуна: «Играет музыка. Выезжает Роберт Робертович Лепехин. Начинается вольтижировка и джигитовка. Потом Лепехин соскакивает с лошади, раскланивается и убегаёт. На сцену выбегает клоун верхом на палке с лошадиной головой и с букетом цветов в руке» [21, с. 700]. Характеристика номера повітряного акробата зводиться лише до короткого коментаря про небезпечний момент вправи і про успішне завершення виступу. Знову ж таки постає образ руху: акробат розгойдується на трапеції.

Своєрідними інтермедіальними інкорпораціями можна вважати елементи *опису пантоміми*, подані в авторських ремарках, які оприявнюють мову жесту, малюнок рухів учасників дії: «Арабелла раскланивается перед публикой. Клоун раскланивается перед Арабеллой, делает книксен. Арабелла убегаёт. Клоун падает. Выходит директор. Клоун встает и отходит в сторону» [21, с. 701].

Найбільш розгорнутий у цирковій виставі Хармса *сюжет клоунади*. Її персонажі повсякчас супроводжують дію, виконують роль коментаторів і поціновувачів виступів, вносять у хід спектаклю елементи плутанини й нісенітниць. Центральне місце клоуна у п'єсі зумовлено знаковою семантикою його постаті в поезиці оберіутів. Врешті, й центральний конфлікт твору, що розгортається в пародійній площині в постійних

суперечках Директора з Вертуновим, так само виконує функцію клоунади, яка органічно вписується в перебіг спектаклю. Директору надається ампула конференсьє, з яким пов'язано включення у п'єсу оповідного жанру – небувальщини. Він розповідає історію про силача Парамона – актора цирку, про його неймовірні здібності. Історія наближена за стилістикою до оповідань-«випадків», які писав Д. Хармс. Цей епізод показовий, адже засвідчує зворотну тенденцію – включення літературних жанрів до циркового перформансу. Цікаво, що такий симбіоз, певним чином, віддзеркалював естетичні вимоги часу, спрямовані на оновлення циркового мистецтва, які передбачали зближення його з літературою. У результаті цих процесів, як слушно зазначає Н. Сарафанова, «літератори опинилися причетними до циркового мистецтва не тільки через власну цікавість до примітиву, але й у зв'язку зі своєрідним професійним замовленням на літературу в цирку» [22, с. 111].

Інтермедіальне розгортання циркового сюжету в п'єсі «Цирк Шардам» відбувається й завдяки вербальному відтворенню його *акустичного оформлення*. Дія супроводжується постійними ремарками: «Играет музыка», «Музыка замолкает». Своєрідне чергування, повторювання цих антитез, поряд із репліками-оголошеннями чергового номера з вуст Директора, формує ефект динамічного ритму спектаклю, візуалізує його часовий вимір. До музичних образів належать промовисті заголовки з назвою музичного інструменту: «I Гонг», «II Гонг», які виступають своєрідними розподільчими знаками, відокремлюють акти циркової програми. Зазначимо, що в чорновому автографі п'єси зберіглася ще й «Словесна партитура», яка нагадує багатоголосний хоровий виступ за участю чотирьох голосів – сопрано, альт, тенора й баса [23, с. 266]. В акустичному оформленні частково використані елементи заумної мови, вигуки, звуконаслідування та інші фонічні засоби. Ця мовна ексцентрика у поєднанні з образами пантоміми, жестів, руху, з окресленими в авторських ремарках деталями сценічного обладнання й реквізиту (канат, трапеція, яскраве освітлення, куля жонглера, парашут, акваріум з акулою) сприяє ефекту об'ємного багатоканального зображення циркового видовища.

До змалювання цирку Хармс звернувся і в поетичному творі «Цирк Принтипрам» (1941), де розгорнув казковий і дивовижний образ атракціону. Відомо, що в даний період життя письменник працював над створенням циркових репріз. Цей більш пізній текст можна визначити як нерозгорнутий цирковий екфразис, який містить лише короткий перелік химерних номерів та їхніх фантастичних виконавців. Причому перевага надана дресированим, «ученим» тваринам, кількість і здібності яких напрочуд гіперболізовані. Вірш адресований дитячій аудиторії, стилізований під поетику примітиву: «Потухнут лампы, Вспыхнет луна. / Загорятся под куполом / Электрические звезды» [24]. Водночас у фінальних його рядках міститься й сумне ліричне узагальнення, а можливо, й передбачення автором власної трагічної долі. У згорнутому вигляді цей текст, безперечно, презентує різні моделі інтерсеміотичних трансформацій.

Таким чином, поетика циркової вистави була досить актуальною для оберіутів, як і загалом для представників авангарду. Попри використання її елементів у власних перформансах, письменники створили яскраві інтермедіальні образи циркового мистецтва у літературних текстах. Розглянуті поетичні і драматичні твори М. Заболоцького і Д. Хармса демонструють яскраві зразки мультимедійності, перекодування й комбінації різних мистецьких мов засобами літератури. Обидва письменники майже повно відтворюють структуру циркової вистави, послідовність номерів програми і водночас застосовують елементи гротеска, фантазмагорії. Якщо зазначений образ у Заболоцького набуває натуралістичних рис, насамперед, у зв'язку з характеристикою публіки, то у Хармса модель цирку уподібнена ляльковому театру, спрямована у площину казкового сюжету.

1. Евреинов Н. Демон театральности. М.- СПб.: Летн. сад, 2002. 535 с.
2. Мейерхольд Вс. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч.2 (1917 – 1939). М.: Искусство, 1968. 643 с.  
[http://teatr-lib.ru/Library/Mejerhold/articl\\_2/](http://teatr-lib.ru/Library/Mejerhold/articl_2/)

3. Лотман Ю. Театр и театральность в строе культуры начала XIX века // Лотман Ю. Избр. статьи в трех томах. Т.1. Таллинн: Александра, 1992. 479 с.
4. Пави П. Словарь театра Текст. М.: Прогресс, 1991. 504 с.
5. Вислова А. «Серебряный век» как театр. Феномен театральности в культуре рубежа XIX-XX веков. - М.: Рос. ин-т культурологии, 2000. 212 с.
6. Заварницына Н. Художественная специфика феномена театральности в русской прозе 1920 – начала 30-х годов. Автреф. канд. дис. Самара, 2013.
7. Шестопад О. Театрально-ігровий чинник в іспанській інтелектуальній прозі другої половини XX ст. Автореф. канд. дис. К., 2013.
8. Вагинов К. Забытая книга. М.: Худ. лит., 1989. 477 с.
9. Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев. К.: Рад. письм., 1957. 656 с.
10. Шевченко Е. Эстетика балагана в русской драматургии 1900 – 1930-х годов. – Самара: Изд-во СНЦ, РАН, 2010. 484 с.
11. Заярна І. Художнє осмислення театрального мистецтва в російській літературі 1920 – 30-х років // Філологічні семінари. Вип. 20. К. 2017. С. 200 – 208.
12. Замятин Е. Избр. произв. в двух томах. Т.1. М.: Худож. лит., 1990.
13. Линде Ю. Поэтика народного театра в пьесе Д. Хармса «Цирк Шардам» // Вестник МГОУ. Серия «Русская филология». 2006. № 6. С. 115 – 121; Нефагина Г. Балаган в драматургии русского авангарда // Драма и театр: Сб. научн. Трудов. Вып. III. Тверь: Тверской гос. Ун-тет, 2002. С. 136 – 141; Сарафанова Н. «Цирковое искусство» русского авангарда: некоторые особенности поэтики В. Маяковского // Литература и театр: Материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 90-летию со дня рождения Л. Финка. Самара: Изд-во «Самарский университет», 2006. С.109 – 118.
14. Ханзен-Лёве О. Интермедиальность в русской культуре: от символизма к авангарду. М., 2016. 450 с.
15. Альфонсов В. Заболоцкий и живопись // Альфонсов В. Слова и краски. М.-Л.: Сов. писатель, 1966. С. 91 – 142.
16. Злыднева Н. Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. М.: Индрик, 2008. 304 с.; Злыднева Н. Стихотворение Н. Заболоцкого «Рыбная лавка» и его изобразительные контексты // Коды повседневности в славянской культуре: еда и одежда. СПб.: Алетейя, 2011. С. 443 – 455.

17. Заболоцкий Н. Столбцы и поэмы. Стихотворения. М.: Худож. лит., 1989. 352 с.
18. Игошева Т. Николай Заболоцкий // Русская литература 1929-1930-х годов. Портреты поэтов. Т.1. М.: ИМЛИ РАН. 2008. С. 837 – 877.
19. Заярна І. Інтермедіальне переосмислення циркового мистецтва в літературному доробку оберіутів // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки. Вип. 45, 2017. С. 68 – 72.
20. Театр ОБЭРИУ // Литературные манифесты от символизма до наших дней / Сост. С. Джимбинов. М.: XXI век – Согласие, 2000. С.481 – 483.
21. Хармс Д. Малое собрание сочинений. СПб.: Азбука-классика, 2003. 864 с.
22. Сарафанова Н. «Цирковое искусство» русского авангарда: некоторые особенности поэтики В. Маяковского // Литература и театр: Материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 90-летию со дня рождения Л. Финка. Самара: Изд-во «Самарский университет», 2006. С.109 – 118.
23. Хармс Д. Собр. соч.: в 3-х т. Т.3: Тигр на улице. СПб.: Азбука, 2000. 384 с.
24. Хармс Д. Цирк Принтипрам. <http://хармс.gorodok.net/kids-poetry/52/default.htm>.

### Запитання і завдання

1. У яких маніфестах і статтях представників футуризму розглядаються питання синтезу мистецтв?
2. Які сучасні дослідження присвячені питанням художнього інтеракціонізму у творчості футуристів?
3. Що означає термін *doppelbegabung* і яким чином це явище розкривається у мистецтві першої третини ХХ ст.?
4. Прочитайте поетичні твори В. Маяковського «Ночь», «В авто» і визначить художні прийоми взаємодії живопису й слова.
5. З яким напрямком живопису кореспондують тексти О. Гуро? Наведіть приклади на підтвердження своєї думки.
6. Що означає поняття зсуву в естетиці футуристів? Яким чином воно реалізовано в поетичних текстах?

7. Дайте визначення поняття екфразис, окресліть провідні тенденції його сучасної наукової рецепції.
8. Які класифікації форм екфрастичності наявні в сучасному літературознавстві?
9. Прочитайте цикл Б. Лівшица «Болотная медуза» та віднайдіть у ньому елементи архітектурного та скульптурного екфразису.
10. Підготуйте доповідь на тему: «Живописний код у творах М. Заболоцького».
11. Проаналізуйте, як співвідносяться світ абсурду і нелінійні просторові моделі у творах Д. Хармса і живописі П. Філонова?
12. Перегляньте кінострічку американського актора й кінорежисера Бастера Кітона «Три епохи» й простежте специфіку втілення фрагменту цього кіносюжету в книзі О. Кручених «Говорящее кино».
13. Прочитайте роман К. Вагинова «Бамбочада» і наведіть приклади театрального і садово-паркового екфразисів.
14. Проаналізуйте тексти і знайдіть елементи кінопоетики в оповіданнях Є. Замятіна «Икс», «Рассках о самом главком». При підготовці можете скористатися дослідженнями: Л. Геллер. Свет, скорость, сдвиг: «Кинописьмо» у Замятина // Е. Замятин: Личность и творчество писателя в оценках отечественных и зарубежных исследователей: Сб. ст. / Сост. О. Богданова. СПб.: РХГА, 2015. С. 106 -119.

## ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ ВИМІРИ ЛІТЕРАТУРИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

### Медіасинтез у поезії другої половини ХХ ст. – початку ХХІ ст.

Взаємодія різних художніх мов – найважливіша стильова прикмета поезії другої половини ХХ ст. Тенденції до інтеракціонізму слова з іншими засобами вираження особливо актуалізується в художній свідомості перехідних епох [1, с. 9 – 11]. До таких належить період становлення й розвитку постмодернізму, коли формуються різні стильові течії в поезії та зростає загальна спрямованість літератури до семіотичності. На думку Ю. Лотмана, який визначає стан культури в цілому за моделлю семіосфери, в історії її розвитку спостерігаються періоди найвищої активності того чи іншого мистецтва, коли воно «трансляє свої тексти в інші семіотичні системи» [2, с. 15].

Інтермедіальні крос-зв'язки в поезії другої половини ХХ ст. постають у найрізноманітніших формах. Вони бувають виражені у великих текстових фрагментах і в окремих тропях, у ледве вловимих алюзіях і в загальних тенденціях до живописних деталей. У пошуках засобів художнього оновлення поетичної мови сучасні автори часто відроджують жанрові моделі, традиційно засновані на перетині двох кодів – вербального й образотворчого (емблематичні вірші, іконологічні епіграми, підписи під предметами мистецтва й побутовими речами). З іншого боку, спираючись на багатий досвід авангардної поезії, експериментування з формою, сучасні автори успішно залучають прийоми пластичних мистецтв для структурування тексту, зокрема його візуалізації. Так само використовуються найрізноманітніші засоби трансформації музичного коду в поезії (назви музичних творів, ритмо-мелодійні та інтонаційні імітації тощо).

Цікавий варіант безпосереднього перетину поезії з живописом авангарду наявний у творчості чуваського поета **Г. Айгі**. Автору вдалося оригінально передати в слові та в графіці тексту особливості техніки «лучизма», винайденої М. Ларіоновим і

Н. Гончаровою. Цьому присвячено вірш «Н.Х. Среди картин (К выставке М. Ларионова и Н. Гончаровой в Музее Маяковского)», адресований М. Харджиєву:

снова в жару озаряемы  
полу-лучи  
полу-духи:

леса составляют собирающиеся.....-

и в мареве этом:  
воздух а п р е л я - как сказано - с о т о г о:

ищет кого-то  
как тонкая гарь!..-

и - будто глазастой  
(когда-то)  
касавшийся раны:

тянется слабо из сада пустого:

к полу-деревьям  
и полу-лучам –

в зале колышущимся [3, с. 59].

Літературознавці неодноразово вели мову і про вплив супрематизму К. Малевича на поезію Г. Айгі, про близькість до цього мистецького та філософського напрямку медитативного начала у творчості поета [4; 5]. Художнику-авангардисту присвячені вірші «Казимир Малевич», «Образ – в празник». Останній може сприйматися як своєрідна інтерпретація відомої композиції Малевича «Біле на білому». Відлуння естетики Малевича простежуються і в оформленні збірок: чорно-біла графіка ліній, широкі береги, великі відступи між рядками, які створюють враження розрідженого тексту, геометричні форми – квадрати, що обрамляють малюнки, формують єдине ціле з віршами. Це ще один показовий факт впливу українського мистецтва живопису на представника чуваської культури, який втілюється у поетичній площині поставангарду.

Безпосереднє перенесення прийомів техніки кубізму до простору текстів виявляє творчість **В. Соснори**, щільно пов'язана з традиціями авангарду. Використання окремих деталей, що кореспондують із прийомами живопису в тексті вірша можна проілюструвати характерною урбаністичною замальовкою: «И номера домов бледнели, / и пошевеливались листья, – / бледно-зеленые мазки./ Поспешных пешеходов лица – / как маленькие маяки./ Двояковыгнутые линзы – / прозрачно выбритые лица – / вибрировали в отдаленье./ Вблизи, в безжизненных ущельях / архитектуры».

Варіація цієї ж замальовки з протилежною (як на негативі) кольоровою гамою: «Поспешных пешеходов лица – / бледно-зеленые мазки./ Пошевелившиеся листья – / как маленькие маяки./ Прямоугольны переплеты, окамененностей-домов» [6, с. 32 – 33].

Звернення до найрізноманітніших видів мистецтва – живопису, скульптури, архітектури, музики, своєрідна «багатоканальність» сприйняття світу крізь призму інших художніх мов і прагнення відобразити це в слові характерно для **О. Кушнера**, який орієнтується у своїй творчості на класичну поетичну традицію. Уже в ранньому вірші «Ночной дозор» автор уводить у поетичний контекст однойменну картину пензля Рембрандта. В описі наявні екфрастичні елементи, деталі живописного зображення – «голубые тени башен», «тяжесть ружей на плече», асоціативний ланцюжок образів пов'язаний із зовнішністю художника. Увагу учасників нічної варті привертає освітлене вікно. Воно виявляється своєрідним центром оповіді, навколо нього зав'язується уявна розмова вартових. За вікном сховався художник, він творить, і тим самим по-своєму охороняє світ: «Не поймешь по правде даже, / Рассмотрев со всех сторон, / То ли мы – ночная стража/ В этих стенах, то ли он» [7, с. 67].

Пізніше в образній системі Кушнера знайдуть відтворення портрет Анни Ахматової пензля Модільяні, натюрморти Судейкина і Головіна з безліччю зображених на них статуеток і предметів, автопортрет і пейзажні замальовки Ван Гога. Неодноразово замислюючись про трагічні колізії світу і про красу буття, Кушнер гадає, що цю красу складають, у тому числі,

й «Матісови фарби», й «Митрохина пестрий рисунок», на якому, за зізнанням автора: «Спроси меня, так и не знаю, цветы ли там, фрукты на нем?». Фарби, лінії, ліпні форми виразно впливають на почерк самого поета, що створює живописні та скульптурні зображення в слові. Показовий у цьому плані вірш «Гладиолусы», в якому поет милується досконалістю природної форми й забарвленням квітки і звертається до її живописних зображень: «вот и Матисс их писал неспроста, / Этим копьём и вспышкам/ Отдавая поверхность большого, как знамя, холста./ То купальным халатом, / То Петрушкой прикинута пестрых десятых годов» [8, с. 149].

Уважний аналіз техніки живопису, деталей композиції і організації простору на картинах відомих художників дає можливість Кушнеру чіткіше усвідомити і сформулювати особливості власного поетичного методу, визначити свої художні завдання. Так, на картині «Мадонна з немовлям» поет пильно розглядає тло, акцентує увагу на деталях другого ряду: «Никогда не наглядеться на блестящее пятно,/ Где за матерью с младенцем/ Помещается окно./ В том окне мерцают реки, / Блещет роца не одна, / Бродят овцы и калеки, / За страной лежит страна./ Вьется узкая дорожка.../ Так и мы писать должны, / Чтоб из яркого окошка/ Были рощицы видны./ Чтоб соседствовали рядом/ И мерцали заодно/ Горы с диким виноградом – / И домашнее вино, Тусклой комнаты убранство – / И далекий материк» [8, с. 81].

Справді, в поле зору Кушнера-поета потрапляють найдрібніші мальовничі деталі, предмети, з яких складається заплутаний візерунок повсякденного життя й буття в цілому.

Розгорнуту палітру інтермедіальних зв'язків виявляє поетична творчість **А. Вознесенського**. Тут простежуємо насамперед живописний та архітектурний художні коди. У його текстах оживають картини Марка Шагала, малюнки бужку Борисова-Мусатова, архітектурні споруди Парижа, Нью-Йорка та інших міст. Поет не здійснює докладних описів картин художників, як, приміром, у вірші «Васильки Шагала». Аскетично, але достеменно передані відмінні риси його полотен – фігури людей, що літають над містом, різноманітні деталі, серед

яких і улюблені квіти художника – волошки – «их витражей голубые зазубрины – / с чисто готической тягою вверх».

Роботи живописця наштовхують поета на роздуми про творчість у цілому, про її сакральну природу. Ця теза підкреслюється епіфорою – перефразованим біблійним афоризмом: «Небом единым жив человек». Значущими у тексті виявляються деталі біографії Шагала – еміграція, багаторічне забуття його полотен на батьківщині. Згадка про них у вірші виливається в один з центральних для Вознесенського мотив загальної трагічної долі художників («доля художников хуже калек»). Поет говорить про згубні для етики й моралі суспільства наслідки зречення від культури («в трубочку завернутые полотна воют архангельскою трубой»).

А. Вознесенський написав передмову до видання збірки картин і поетичних текстів Марка Шагала «Ангел над крышами» і підкреслив подвійну природу його таланту – як поета і як майстра пензля [9].

У сучасній поезії зустрічаються й близькі до класичних екфрасичні моделі опису. Так, у творі **П. Боровикова** «Из цикла: Галерея Марка Шагала» розгорнуто словесні зображення трьох картин художника: «Над містом», «Музиканти», «Наречена в чорних рукавичках». Автор досить точний у відтворенні особливостей композиції, колористики полотен Шагала. Процитуємо опис картини «Над містом»: «Контраст предельно жесткий. / В черно-синем/ Над городом влюбленные плывут, / Не задевая тупельками крыши / домов, наполовину взятых в снег/ зимы, наполовину в зелень мая»; «Влюбленные парят. Прозрачность тел их, / сливаясь с бледностью унылого пространства,/ нам оставляет синеву одежд/ слова какие-то, которых не расслышать. / И девушка, воздушною ладонью/ указывая путь куда лететь, / в перспективу вечности роняет /прощальный взгляд на грустные дворы / пустого города, где нет цветов и счастья. / Они свободны, превратившись в сон, /увиденный художником когда-то» [10].

Поет скрупульозно перелічує об'єкти, предмети, фігури, але при цьому залишає право суб'єктивного сприйняття та інтерпретації, поєднує в одному тексті враження від декількох

картин Шагала. Так, в описі «Над містом» з'являються «коза и петушиний кукарек», корови, псарні, голуб'ятні та інші предмети та істоти, які хаотично розкидані на інших картинах. Очевидна поетична удача Боровикова – в його вмінні передати основний задум художника і настрої картини: «Так легкость твердой, жилистой руки / рождает облака с дыханьем неба, / щекотку ветра, / радостный прилив тех нежных чувств, зовущихся любовью./ Восторг свободы – вечности полет» [10].

Опис картини «Музиканти» радше поєднує зображення музикантів на різних малюнках Шагала, адже ці образи були серед улюблених у художника. На картині «Наречена в чорних рукавичках» зображена майбутня дружина Шагала – Белла, й поет чудово передав особливості мистецького зображення прекрасної жінки, застосувавши біблійні ремінісценції з «Пісні пісень» царя Соломона. У поетичному тексті знайшли відтворення також окремі факти біографії митця, тут міститься згадка й про подальшу долю картини, яка донині експонується в одному з художніх музеїв Базеля.

Одна з цікавих і усталених жанрових форм, яка активно функціонує в сучасній ліриці, – *поетична картинна галерея* (виставка). Причому загальний зміст і художні завдання таких текстів можуть бути діаметрально протилежними. Так, поезія **Й. Бродського** «На виставке Карла Вейлінка» не містить докладного словесного опису картин голландського художника-постмодерніста. Згадуються лише деталі: «Почти пейзаж. Количество фигур,/ в нем возникающих, идет на убыль / с наплывом статуй. Мрамор белокур, / как наизнанку вывернутый уголь, / и местность мнится северной» [11, с. 159].

Жанрові назви картин досить умовні: «почти пейзаж», «возможно – натюрморт», «возможно – декорация», «бесспорно, что – портрет». Часто описи не відповідають відповідному жанровому позначенню. Наприклад, «натюрморт» вочевидь не узгоджується з тим, що зазвичай зображується на ньому. Бродський швидше прагне досягнути сенс самої назви, етимологію слова: "Возможно – натюрморт. Издалека / все, в рамку заключенное, частично, мертво и неподвижно. Облака. / Река. Над ней кружащаяся птичка. / Равнина. Часто именно она, /

принять другую форму не умея, / становится добычей полотна, / открытки, оправданьем Птолемя» [Там само].

Поет залишає простір для вільної інтерпретації, суб'єктивного тлумачення зображеного на полотнах художника. Його опис – це скоріше потік вражень, відповідних внутрішньому стану ліричного суб'єкта. Картини Вейлінка стають для ліричного героя імпульсом до осмислення пережитого, фрагментів особистого досвіду (минуле, майбутнє) і до філософських роздумів про час, простір і про сутність мистецтва. Особливо чітко вони висловлені в описі автопортрета, радше міркуванні поета про прихований сенс цього жанру: «Взгляд живописца – взгляд самоубийцы./ Что, в сущности, и есть автопортрет. / Шаг в сторону от собственного тела, / повернутый к вам в профиль табурет, / вид издали на жизнь, что пролетела. Вот это и зовется «мастерство»:/ способность не страшиться процедуры / небытия – как формы своего / отсутствия, списав его с природы» [11, с. 161].

У такому метафізичному виразі, безумовно, поняття автопортрета може бути застосовано і до ліричного героя Бродського.

Не випадково дослідник Кейс Верхейл у статті, присвяченій цьому твору, справедливо говорить про близькість світовідчуття голландського художника і поета. Для Вейлінка, як і для Бродського, «характерно злиття, іноді шокове, суворого класицизму з типовим для кінця ХХ ст. відчуттям загрози, катастрофічності кінця» [12, с. 204]. Риси поетики К. Вейлінка – нещадно холодне, північне освітлення пейзажів і портретів, загальна атмосфера невловимого жаху, пристрасть до архітектури і статуй, як заміників живих фігур, тяга до ретельної техніки й до копіткої майстерності – К. Верхейл вважає схожими з поезикою Бродського, а тому припускає, що репродукції художника могли б слугувати прекрасними ілюстраціями до видань текстів поета [Там само, с. 208].

Зовсім інші завдання ставить перед собою поет **В. Кривулін**. У його циклі «Из Галереи» іронічно переосмислюються штампи соцреалістичного мистецтва. Характерні назви картин: «Пушкин в виде Данко, освещающий путь человечеству». Декоративное панно на центральной усадьбе колхоза им. Горького. Бригада

художников-монументалистів РСФСР»; «Совместная работа художника Дейнеки и Самохвалова «Борис Пастернак читает рабочим Свердловского депо стихи из новой книги «Второе рождение», переживая в процессе чтения ряд чудесных превращений – сначала в локомотив «ИС», а затем в скакуна ахалтекинської породи». Як справедливо зазначає І. Скоропанова, в поезію Кривуліна проникають елементи концептуалізму, що розкривають наслідки «партійного», нормативного, вульгарно-соціологічного підходу до життя й культури» [4, с. 187]. Безпосередній опис досить абсурдних зображень на вигаданих картинах постає в розгорнутих заголовках до віршів. Самі ж тексти містять загальну іронічну оцінку методів «колективної», «бригадної творчості», які насаджувалися в тоталітарному суспільстві: «вдохновение ночное / в дыханье тысяч превражим»; «лишь один экскурсовод, / затеплив разум одноглазый, / толпу слепую поведет / тропой мифической рассказа: / на анекдоте анекдот» [13, с. 45].

Поезія другої половини ХХ ст. рясніє різноманітними варіантами *скульптурних та архітектурних зображень у слові*. Так, Д. Бобишев у вірші «Крылатый лев сидит с крылатым львом ...» зображує петербурзький Анічків міст, актуалізуючи техніку екфразису: «Крылатый лев сидит с крылатым львом / и смотрит на крылатых львов, сидящих / в такой же точно позе на другом / конце моста и на него глядящих / такими же глазами <...> / в их неподвижно гневном развороте, / крылатость ненавидя и любя, / он видит повторенного себя» [14, с. 5].

Архітектурні ансамблі Петербургу широко представлені в текстах О. Кушнера. Поет милується рідним містом і проводить читача уздовж вулиць, каналів, повз мости, історичні пам'ятки. У вірші «Пойдем же вдоль Мойки, вдоль Мойки...» лише пунктирно, окремими штрихами позначено деталі архітектурних споруд: «с вазами дом Фомина», «Капеллы широкой / Овальной, с афишами, двор», «Строганов яркий фасад». Більш докладний екфрастичний опис розгорнуто у вірші, присвяченому будівлі Головного штабу. Його архітектуру поет вельми дотепно порівнює з жовтим рулоном паперу, розгорнутим зліва направо, увігнутих, «як небосхил». Важливим смисловим центром вірша

виявляється образ італійця-архітектора, який тримає в руках згорнуті в трубочку креслення будівлі. Він дає змогу акцентувати на думці, що постійно пульсує у творчості поета: реалізація будь-якого будівничого задуму, проекту, служить здійсненню зв'язків між століттями і миттю.

Особливо наочно цей зв'язок простежується у вірші «На петербургских старинных гравюрах...». Завдяки сумлінню художників-графіків, які закарбували архітектурний вигляд міста, сучасний глядач отримує можливість побачити нині не існуючі об'єкти – знесені церкви, зариті канали. З іншого боку, він може зіставити пізню забудову місцевостей з їхнім первозданим виглядом. Уводячи до тексту елементи художньої мови графіки і архітектури, поет перетворює його на метатекст, який містить і роздуми про долю літератури: «Мойка, Фонтанка, Мильонная, Невский... / Улиц, где мог бы гулять Достоевский, / Нет. Значит, может не быть / Этих горячечных снов, преступлений? / Или, как дом, запланирован гений: / Строить здесь будут и рыть? / Что же до мест, где мы нынче гуляем, / нет и в проекте их, – где-то за краем / Рамки, гравюры, листа, / там, где художник сорит и сдувает / Пыль, и само провиденье не знает, / Как повернет и куда?» [15, с. 15].

Цікаві варіанти візуальної просторової поезії запропонував **Г. Сапгір**. Він здійснив спробу графічно передати форму архітектурної споруди. Цикл, що складається з двох віршів «Фриз разрушенный» і «Фриз восстановленный», наочно представляє прикрашену барельєфом верхню частину колон. Перший вірш (силуетний) складається з неповних слів і строф, які імітують зруйновані плити з уламками, на яких одначе збереглися деталі зображення.

личаем кудри складки  
и треснувшие крылья  
Вдавились мощной длани отпечатки  
поверх легли тончайшей пылью

стекло крыло автомобиля  
закружились в беспорядке  
взмьли  
мраморные пятки

беззвучно розвалились  
лась половина  
и на ошупь гладкий

странно наложилась  
ангельский и львиный  
нет разгадки!

Другий вірш – той самий, але вже відновлений текст. За формальними ознаками він відповідає структурі сонета – два катрена, два терцети, п'ятистопний ямб, заключний «дзвінкий» рядок. В описі з'являються нові частини скульптурних зображень:

На сером различаем кудри складки  
Орлиный глаз и треснувшие крылья  
Вдавились мощной длани отпечатки  
Века поверх легли тончайшей пылью  
Куст блеск стекло крыло автомобиля  
Реальность закружилась в беспорядке  
Сквозь этажи сквозь отраженья взмыли  
Блеснув на солнце мраморные пятки  
Вселенная беззвучно развалилась  
Реальности осталась половина  
Все тот же камень – и на ошупь гладкий  
Но на другую странно наложилась  
Все тот же профиль ангельский и львиный  
нет разгадки! [16, с. 8].

Поетові вдалося відтворити відчуття гладкого холодного каменю, блиск мармуру. У центрі ліричного циклу – ідея величного ходу часу і дивного сходження двох різних епох. Дві реальності – минуле й сьогодні існують паралельно в тексті Г. Сапгіра, і тільки мистецтво здатне подолати кордони між ними.

Чимало цікавих знахідок, у яких постає зовнішній вигляд архітектурних конструкцій за допомогою структури тексту, містяться у візуальних та графічних експериментах А. Вознесенского. Очевидно, у такий спосіб реалізується ще один талант письменника – архітектора за освітою. Образ падаючої Сухаревої вежі вдало відтворено в силуетному вірші «Я башня

...», де широко задіяні переважно графічні можливості інтермедіального перекодування тексту. Сухареву вежу – готичну споруду XVII ст., з якою пов'язано безліч легенд, міфів і переказів, було підірвано у 30-ті роки згідно з новими планами перебудови однієї з московських вулиць. Вознесенський не тільки просторово й графічно показав у структурі тексту образ падаючої споруди, але й задіяв інші асоціації, приміром зі світу живопису. Він порівнює горду й непокірну вежу з бояринею Морозовою з картини Сурикова: «Я башня Сухарева / боярышня суриковская нессучившаяся».

Картини історичної давнини співвіднесено в тексті з трагічними подіями XX століття, адже Сухарева вежа вбита «мазуриками с ромбами и кубиками». Просторово відтворена картина краху прекрасного творіння людського розуму й таланту (до слова, в тексті згадується й автор проекту вежі – архітектор Чоглоков), органічно з'єднується з мотивом катастрофічного руху світу в історії, який переданого за допомогою живописно-образних асоціацій. Враження динаміки посилюється за рахунок слів і вигуків, окремих фонем і частин слова, які розміщено на берегах тексту як втілення образу уламків грандіозної башти, що розлітаються на всі боки в момент вибуху:

С Ух!

вера рев рух

а - а

Разом з тим ця падаюча й зруйнована архітектурна форма – свідомство того, що порушується світова гармонія, вертикаль з'єднання людини з божественним і творчим началом світу. За допомогою численних словесно-алегоричних, експериментально-фонетичних, архітектурних, живописних асоціацій створюється новаторська літературна форма.

Не менш цікавим і показовим у цьому сенсі є більш ранній текст Вознесенського «Архитектурное. Ночной аэропорт в Нью-Йорке». Тут в образно-метафоричній формі постають елементи й конструкції фасаду, злітної смуги, залів очікування й відпочинку пасажирів.

Окремі поетичні цикли сучасних авторів містять цікаву комбінацію словесного й архітектурного/скульптурного кодів.

Зразком може слугувати цикл поезій О. Седакової «Стелы и надписи». Скульптурні деталі поетеса подає навмисно скупю. Вони чітко позначені в назвах віршів, але в самих творах роздвоюються, розмиваються, підпорядковуються загальній атмосфері печалі, адже йдеться про надгробні пам'ятники. У циклі панує ідея перехідності між сном і дійсністю, тут підкреслено хисткість відмінностей між світом живих людей і померлих, чії постаті відображені в скульптурах. Наприклад, у вірші «Мальчик, старик и собака»: «Мальчик, старик и собака. Может быть, это надгробье / женщины или старухи./ Откуда нам знать, / кем человек отразится, глядя в глубокую воду,/ гладкую, как алебастр?» [17, с. 27]. У поезії «Две фигуры» така сама невизначеність: «Брат и сестра? муж и жена? дочь и отец? Все это и больше?/ Кто из них умер, кто жив / и эту плиту заказал, / памятник встречи?».

Для автора циклу набагато важливіше глибокий метафізичний сенс, який прочитується в заключних рядках, що імітують напис на плиті: «Прохожий, люби свою жизнь, / благодари за нее. Тени мало что надо: /памятник встречи» [Там само].

Отже, скульптурні обриси у даному випадку формують цілісний образ «міста мертвих», який асоціюється із старовинними некрополями, й сприяє посиленню елегійного тону творів циклу.

1. Мережинская А. Современные тенденции развития литературы. К.: Логос, 2016. 275 с.
2. Лотман Ю. О семиосфере // Труды по знаковым системам. Тарту, 1984. Вып. 641 (XVII). С. 5 – 23.
3. Поэзия и живопись. Сб. трудов памяти Н. Харджиева. М.: Языки русской культуры, 2000. 848 с.
4. Скоропанова И. Поэзия в годы гласности: Пособие для учителя. Минск: Народная асвета., 1993. 199 с.
5. Ракуза И. Лирический супрематизм Геннадия Айги // Литературное обозрение. 1998. № 5-6.
6. Соснора В. Девять книг. М.: Новое лит. обозрение, 2001. 432 с.
7. Кушнер А. Ночной дозор. М.: Сов. писатель, 1966. 124 с.
8. Кушнер А. Стихотворения. Л.: Худ. лит., 1986. 302 с.

9. Вознесенский А. «Васильковский человек» // Шагал Марк. Ангел над крышами. Стихи. Проза. Статьи. Выступления. Письма. М.: Современник, 1989. <http://www.m-chagall.ru/library/Angel-nad-kryshami.html>
10. Боровиков П. Из цикла: Галерея Марка Шагала. <https://poezia.ru/works/40436>
11. Бродский И. Бог сохраняет все. М.: МИФ, 1992. 304 с.
12. Верхейл К. Кальвинизм, поэзия и живопись // Звезда. 1991. № 8.
13. Кривулин В. Обращение. Л.: Сов. писатель, 1990. 64 с.
14. Бобышев Д. Полнота всего. СПб.: ИКФ «Водолей», 1992. 144 с.
15. Кушнер А. Таврический сад. Л.: Сов. писатель, 1984. 107 с.
16. Сагир Г. Складень. М.: Время, 1989. 928 с.
17. Седакова О. Китайское путешествие. Стелы и надписи. Старые песни. М.: Carte Blanche, 1990. 84 с.

### **Сучасні форми переосмислення традиційних інтермедіальних жанрів (емблема, віршований підпис)**

Прикметною особливістю постмодерністської літератури стала контамінація жанрових елементів і структур. Поетичні твори тут не виключення. У них часто постають у модифікованому вигляді риторичні жанрові побудови, інтермедіальні за своєю природою, що містять синтетичні можливості створення образу. До таких відносяться: віршований підпис під твором мистецтва, іконологічна епіграма, вірш-емблема, дескриптивний, геральдичний вірш тощо – жанри, які набули найбільшого поширення і теоретичного обґрунтування в добу бароко.

У поезії кінця ХХ ст. – початку ХХІ ст. простежується явище реконструкції й водночас трансформації *жанру емблеми*, яке можна спостерігати у творах Й. Бродського, О. Шварц, А. Вознесенського, І. Жданова, О. Парщикова, В. Кривуліна та ін. Емблема, надзвичайно популярна у поетичному бароко, описана в багатьох тогочасних трактатах і посібниках з поезики, мала усталену композицію, складалася з обов'язкових трьох частин: девіз, малюнок, віршований підпис. Вони досить химерно пов'язувалися між собою, інколи навіть за відсутності зовнішньої

логіки для такого поєднання, однак укупі витворювали певний неоднозначний сенс.

Безумовно, у традиційному значенні емблематична тріада практично не відтворюється у сьогоденній поетичній практиці. Однак у модифікованому вигляді вона постає у творах авторів, які репрезентують необарокову течію. Відлуння емблематичної традиції можна простежити у використанні окремих усталених символів та алегорій, емблематичних мотивів, топосів, приміром уробороса, пісочного годинника, дзеркала, хреста, мильної бульбашки тощо в текстах О. Шварц, С. Кекової, О. Парщикова, В. Кривуліна та ін. Більш розлоге втілення цієї жанрової традиції подибуємо у віршах Й. Бродського, якщо припустити, що графічне зображення або малюнок замінюється словесною картиною. Так, вірш «Фонтан», який своєю графікою нагадує силует цієї споруди, умовно ділиться на три частини. Перша містить словесний еквівалент зображення скульптури лева – нині недіючого фонтану. Подібність до малюнку підкреслюються деталями застиглого стану: «ни свистка, ни крика, никаких голосов, неподвижна листва». Друга частина – еквівалент «підпису» під зображенням розгортає алегорію – фантастичний сюжет про живого лева й про викрадення його зграєю родичів (уявних левів, їхніх тіней). Далі побудовано систему іносказань, що актуалізують саме ту функцію, яка відрізняла емблему доби бароко, коли значення малюнка і віршованого підпису могли бути в дуже далекому зв'язку, який, з погляду сучасного сприйняття, може здатися позбавленим логіки. У тексті «визволення» лева несподівано пов'язується з «наближенням дощу», що напоїв землю й іржаву горлянку фонтану. Далі ланцюг «нелогічних» уподібнень продовжує умовна третя частина, яка може слугувати еквівалентом девізу, афористично сформульованого в рядку: «нет одиночества больше, чем память о чуде». Іносказання про втечу і повернення лева може бути витлумачено як творче вивільнення поета, його тимчасове відсторонення від земної реальності та подальше повернення: «Так в тюрьму возвращаются в ней побывавшие люди» [2, с. 35]. У такий спосіб через зв'язок трьох частин вірша, подібно до емблеми, вибудовується асоціативно-метафоричний ланцюжок:

застигла скульптура лева з пересохлою гортанню – застигла в очікуванні дощу природа; уявне визволення (оживлення) лева – прихід цілющої дощової вологи на землю – визволення, творчий політ художника; повернення лева (сітка дощу для родини левів) – повернення поета до реальності; самотність застиглої скульптури – самотність поета. Можливість різних варіантів інтерпретації даного тексту у свою чергу корелює зі специфікою емблематичного жанру епохи бароко, коли «одне й те саме зображення набувало різного сенсу за різних девізів у різних збірниках» [1, с. 16]. У тексті Бродського словесним еквівалентом малюнка стає екфразис.

Подібну контамінацію жанрових елементів простежуємо в його поезії «Подсвечник» – поєднання віршованого підпису, екфразису та емблеми. Тут також умовно проглядає композиція з трьох частин. На початку – словесний опис бронзового канделябру на шість свічок, який підтримує статуетка сатира (еквівалент зображення). Далі (еквівалент підпису) розгортається фантастичний сюжет про міфологічного персонажа, що оживає й перетворюється на бронзову фігуру. Третя частина (дві останні строфи) узагальнює, переводить висловлювання перших двох у філософський план. Тут звучать думки про перехід в інобуття, про силу мистецтва, здатного продовжити життя та дарувати безсмертя: «нас ждет не смерть, а новая среда./ От фотографий бронзовых вреда сатиру нет» [3, с. 121]. Фактично, через систему іномовлення й метафор у вірші стверджується відома теза: «*Vita brevis, ars longa*», яка умовно може розглядатися в цьому випадку як еквівалент девізу до твору. Безперечно відмінність такого плану сучасних утілень традиції емблематичного жанру полягає в довільному характері смислоутворення та розгортання поетичного висловлювання у подібних текстах.

Утім, близький до канонічного зразок емблематичного вірша виявляємо в експериментальній творчості **А. Вознесенского**. «**Раскладное зеркальце**» – тріада, що складається з графічного малюнка (овал, в якому вміщено ребус слова «дзеркало»), віршованого підпису й девізу. Текст поета відтворює багатозначність символічних смислів образу дзеркала. Девіз промовляє: «Плюнь в меня – попадешь в себя» і становить

своєрідну варіацію відомого прислів'я («Нема чого на дзеркало нарікати, коли пика крива»). Віршований підпис в ігровій формі подає словесне потрактування побутових («уроду ты – коверкальце, ребенку – солнцезайцельце, красавице ты сердцельце»), метафоричних («гоголевское зеркальце, тебя не размозжить»), ритуально-містичних («Что нагадаешь зеркальце?», «А разобьется зеркальце, то разобьется жизнь») властивостей даного предмета.

У цілому ж, основна функція емблеми-тріади Вознесенського – ігрова. Вірш відроджує не тільки жанрову традицію, але й актуалізує істотний для барокової доби інтерес до семантики речі.

В іншому емблематичному вірші А. Вознесенського використаний відомий живописний образ українського митця – «чорний квадрат» К. Малевича. Текст складається з графічного триптиха й віршованого підпису, які формують значення своєрідної емблеми культури. Разом з тим цей образ набуває живописної та семантичної трансформації. Художня ідея поета рухається в площині морально-етичних роздумів про відомі події російської історії. Звідси рядки віршованого підпису: «С заколотого царевича затмения наши летят. / Черный квадрат Малевича/ накрыл кровавый квадрат» і далі: «над родиной в черной рамке квадратное солнце стоит» [4, с. 77]. На одному з малюнків триптиха зображений світлий квадрат у чорній рамці, розташований над містом. Як бачимо, пізня творчість Вознесенського актуалізує риторичні моделі емблематики у постриторичній словесній культурі.

Не менш актуальне в сучасній поезії відтворення жанру *віршованого підпису (напису)* під предметом або на ньому. Ця жанрова форма за своєю природою є допоміжною, помежевою й водночас якнайкраще втілює синтез і перекодування різних художніх мов. Приклади подібних творів зустрічаємо у Й. Бродського («Бюст Тиберия», «Торс», «Подсвечник», переклад з Р. Уїлбера – «Барочный фонтан в стене на Вилла Скьяра»). При цьому відновлюється традиція символічного тлумачення речі, розкриття її неоднозначної природи. Однак, якщо в стародавніх віршах перевага надавалася сакральним предметам,

призначеним, наприклад, для богослужіння, які утверджували зв'язок між земним і небесним, видимим і невидимим, людським і божественним («Чаша», «Кадилниця», «Подписание колокола» – Симеона Полоцького), то в сучасних текстах ця тенденція змінюється, інколи пародіюється. Так, Г. Сапгір у циклі «Сонети на рубашках» присвячує вірші речам побутового ряду – «Она» (рубашка), «Полифонион», «Чемодан», «Рукопись». Цікаво, що ці рукописні поетичні тексти автор попервах розмістив на сорочках, призначених для експонування на одній з виставок авангардного живопису 1975 року.

Поезія **Й. Бродського «Торс»** репрезентує своєрідно трансформоване *«підписання» скульптури*. Витвір з мармуру сприймається ліричним героєм як символічне втілення неможливого часу, який здатний знищити навіть камінь і пам'ять про того, хто був увічнений у ньому: «Встань в свободную нишу и, закатив глаза,/ смотри, как проходят века, исчезая за/ углом, и как в паху прорастает мох/ и на плечи ложится пыль – этот загар эпох. / Кто-то отколет руку, и голова с плеча/ скатится вниз, стуча. / И останется торс, безымянная сумма мышц» [2, с. 64]. Для автора абсолютно не важлива персона, відтворена в камені, бо час стирає її вигляд, залишаючи лише загальні риси. В образній системі всього вірша утверджується думка про невблаганність часу й по відношенню до інших витворів мистецтва, втілених у матеріалі.

Інший давній жанровий різновид, який має синтетичну природу, поєднує живописний і словесний коди – *іконологічна епіграма* цікаво трансформований у поезії «метаметафориста» **І. Жданова «Оранта»**. Відоме іконографічне зображення Божої Матері, у даному випадку, ймовірно, виконане в техніці мозаїки, поет відтворює за допомогою синестезії, поєднує зорові й акустичні образи: «За звуковым барьером, в слоеном сугробе агоний / луна обтянута кожей молящей твоей ладони», «Матерь скорбящая, Память, ты – вечное отраженье / на гневной трубе Архангела, надежда на всепрощень», «Шепот ночной трубы на свету обратится в слово./ сфера прошелестит смальтой древесной славы./ кубических облаков преобразится взвесь. / Миру простится гнет. Небу простится высь» [5, с. 54].

Окремі деталі опису сакрального образу, згадка про сферу куполу, смальту, кубічні форми, що співвідносяться з технікою мозаїки, дає можливість припустити, що у тексті йдеться про найбільш відоме мозаїчне зображення Божої Матері Оранти в Софії Київській. Екфразис вміщує широку емоційну гаму суб'єктивного авторського сприйняття мистецького твору, відображає експресивний перебіг думок і почуттів ліричного героя. Глибокий символічний зміст цього тексту І. Жданова полягає у ствердженні нетлінності образу Богоматері, його присутності у край напруженому й катастрофічному сучасному світі.

Як ми вже зазначали, історичний рух поетичних підписів спрямувався від культових, сакралізованих речей у сферу символічних і побутових. Сентенції, епіграми, присвяти могли прикрашати посуд, меблі, зброю тощо. Сучасний варіант *ліричного обігравання* написів на побутових речах зустрічаємо в циклі Лети Югай «Надписи на прялках». Але в цьому випадку радше можна говорити про стилізації та імітації, творче домислювання текстів на основі реальних речових фактів – залишків імен, ініціалів, напівстертих присвят на прялках. У передмові до циклу авторка зазначає: «Написи на прялках – це ім'я майстра, ім'я власниці та дата. Й ті написані зі скороченнями, у вигляді ініціалів, іноді – цифрових чи літерних анаграм. За написом – чиясь особиста історія, побутова творчість чоловіка, який вирізав прядки, життя жінки, що пройшло пліч-о-пліч з її двійником у світі речей.

Мої вірші – спроба, вживаючись в імена та скупі знаки, вичитані на прялках, добудувати смисли, що вкладаються в ці написи» [6]. Якщо брати до уваги, що прядки інколи перетворювались на предмети декоративно-ужиткового мистецтва, то бачимо цікавий синтез мистецьких кодів народної творчості (різьблення, графіка, малюнок, розпис) і слова. Окрім традиційних побажань, зміст написів, стилізованих поеткою, розширюється та ускладнюється за рахунок характеристики їхніх власниць, роздумів самої авторки про сенс життя та швидкоплинність часу, елементів пейзажу:

СИЯ ПРЯСЛИЦА ЕЛИСАВЕТЫ  
руки Елисаветы – всем  
невздадам ответы  
ноги Елисаветы – мозоли дорог  
всего света  
сердце Елисаветы – всем  
бездомным приют  
свечки горят все лето  
всю зиму птицы поют

АЛЕКСАНДРЕ С ОБОЖАНИЕМ  
жизнь сплетена что твоя  
коса  
осень \_\_\_\_\_  
оса  
радость в обёрточке карамель  
шорохи \_\_\_\_\_шм  
ель  
все ли послушны тебе дела  
помню \_\_\_\_\_пчела  
в пальцах пляшет веретено  
ласточка \_\_\_\_\_но  
меч или флейту поднять за  
добро  
ты \_\_\_\_\_с  
еребро [6].

Значимо, що цикл Лети Югай – це ще й своєрідна *колекція ігрових форм* поетичного висловлювання. Насамперед, авторка вміло імітує затертість й відсутність частини фрагментів тексту, ніби відновлює окремі втрачені слова. Окрім строфічної організації, зсувів і розривання слів, використання переносів, застосовуються інші відомі форми. Серед них – анаграми, акровірші, техніка паліндромів, пароніми, прийом етимологічної метафори, техніка нерозривного написання слів. Значну роль відіграє візуалізація текстів, застосування фігурного й силуетного вірша (журнальна публікація [6] доволі добре передає ці особливості текстів), застосовується також гра шрифтами (малі та великі літери), латиниця.

Частина текстів кореспондує із жанрами лубка й примітивістського живопису, інші – подібні до філософських мініатюр, наближених до східної традиції танка, хоча й не відтворюють цілком цієї традиції. Але такі перегуки відчутні в мотивах споглядання, цілковитого заглиблення у деталі природного світу:

#### ГУЛЕЧКЕ

лягушка перескочила  
дорогу  
значит, за неї –  
искать огоньки в чаще  
родник в почве  
звезду в тучах  
сердце стучит чаще  
держи крепче  
смотри лучше  
крылья теней  
бабочка пролетает: счастье  
– тревога [6].

Тісний перегук із творами циклу «Написів» простежуємо в поезії «Росписи», в якій авторка відтворює у слові малюнки й зображення на прядках, образи з ікон, намальованих народними майстрами.

Постмодерністська інтелектуальна лірика володіє вагомим арсеналом *інтермедіальних тропів*, метафор «культурного ряду», в яких використовуються коди живопису, музики, скульптури, архітектури, декоративно-прикладного мистецтва. Наведемо декілька ілюстрацій. Так, у Й. Бродского постійно відбувається нашарування найрізноманітніших міфологічних і культурних реалій, комбінування знаків різних художніх мов, наприклад живопису, скульптури, архітектури та реклами: «сад выглядит как помесь Пантеона со знаменитой "Завтрак на траве"», «вечеру у тела, точно у Шивы, рук, дотянутся желающих до бесценной», «надо всем пылают во тьме, как на празднике Валтасара, письма "Кока-Колы"», «Белый на белом, как мечта Казимира, летним вечером я, самый смертный прохожий/ среди развалин, торчащих как ребра мира».

У В. Кривулина бачимо органічне поєднання літератури й живопису – сплав чеховської поетики й поетики імпресіонізму: «Красный угол черепицы/ среди зарослей Сезанна / чеховское чаепитие / на веранде – и вязанье / нудящего разговора» [7, с. 35]. Подібна структура образу, де використано ефект інтермедіальності, що виникає на перетині слова й декоративно-ужиткового мистецтва спостерігаємо в окремих текстах М. Амеліна: «Уже который год – / навеки неужели? – в отечестве зима, – / состаришься, пока меж завитками гжели / проступит хохлома» [8, с. 86].

Варіанти цікавих інтермедіальних рішень і експериментів постають у сучасній поезії у стилізаціях поетичних і живописних напрямків східного мистецтва. Один із таких прикладів літературної стилізації і водночас містифікації становить цикл **«Алой тушью по черному шелку»** – сто один вірш-танка вигаданої поетеси Йокко Ірінаті у «перекладах» Ірини Єрмакової і Наталії Богатової. Насправді це імітації перекладів і водночас стилізації популярного у японській традиції живопису на шовку, про що свідчить навіть обкладинка збірки, виготовлена з чорного шовку з намальованими на ньому яскравими червоними написами й заголовком. До збірки входить оригінальна лірика сучасних авторок, яка має виразну проекцію і зв'язок з творами давньої японської поетичної антології Манйосю («Збірка десяти тисяч листків»). Сучасні тексти наближені до зразків танка, витончені, сповнені філософії споглядання світу, добре втілюють мистецтво натяку. На думку критика Т. Григор'євої – автора післямови до збірки, письменницям вдалося тонко вловити таїну японської поезії, «секрет недомовленого» і водночас їхні вірші, безперечно, відобразили сьогоднішнє бачення світу [9, 125]. Візуальна поетика збірки кореспондує з образами мінімалістичного японського живопису: «Белая-белая-белая, / белая хризантема», «туманом над легкой водой», «Перышком сойки / вычертил облик на песке», «два голубых мотылька скрылись под лист банана...» [9, 119]. У даному випадку можна стверджувати наявність елементів неатрибутованого екфразису.

Образи китайського живопису свого часу надихнули Г. Сапгіра на створення поетичних мініатюр. Так, приміром, в

одному з поетичних фрагментів згадується ім'я відомого китайського художника, автора витончених композицій, малюнків природи:

в окне  
как на листе бумаги  
голая ветка в тумане –  
на длинных шнурах  
узелки  
здравствуй старик  
Ци Бай Ши  
на стекло не дыши – [10, с. 448].

У вірші ніби озвучено «цитату» з його картини у мінімалістській малярській техніці. Звернімо увагу на принципову відкритість поетичної замальовки – відсутність початку й кінця, плинність думки й образу, можливість продовження після завершального знаку тире.

1. Морозов А., Софронова Л. Эмблематика и ее место в искусстве барокко // Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи. М.: Наука, 1979. С. 13 – 39.
2. Бродский И. Бог сохраняет все. М.: МИФ, 1992. 304 с.
3. Бродский И. Остановка в пустыне. СПб.: Азбука классика. 2004. 256 с.
4. Вознесенский А. Аксиома самоиска. М.: СП ИКПА, 1990. 561 с.
5. Жданов И. Место земли. М.: Молодая гвардия. 1991. 108 с.
6. Лета Югай. Надписи на прялках // Новый мир, 2014, № 6. [https://magazines.gorky.media/novyi\\_mi/2014/6/nadpisi-na-pryalkah.html](https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2014/6/nadpisi-na-pryalkah.html)
7. Кривулин В. Обращение. Л.: Советский писатель. 1990. 64 с. [https://imwerden.de/pdf/krivulin\\_obrashchenie\\_1990\\_\\_ocr.pdf](https://imwerden.de/pdf/krivulin_obrashchenie_1990__ocr.pdf)
8. Амелин М. Гнутая речь. М.: Б.С.Г.-Пресс. 2011. 464 с.
9. Григорьева Т. Тайна недосказанности // Ермакова И. Белая бабочка Йокко. Стихотворения Йокко Иринати в переводе Ирины Ермаковой и Натальи Богатовой // Арион. 1996. № 4. С.115 – 126. <http://www.vavilon.ru/texts/prim/ermakova2.html>.
10. Сапгир Г. Складень. М.: Время, 1989. 928 с.

## Творчість Л. Рубінштейна як інтермедіальний діджитальний проєкт

На сучасному етапі література й літературознавство дедалі більше опановують різні форми медіа та мережевий простір, стають звичними нові ще донедавна форми адаптації художнього слова. Попри усталені способи розгортання текстів – on-line бібліотеки, літературні сайти, електронну періодику, письменницькі web-сторінки й програми в YouTube, портали поезії та прози, письменницькі блоги та форуми, фейсбучна література – все більшої популярності набувають новітні мультимедійні форми презентації словесної творчості. Приміром, цікавою формою стала цифрова та інтерактивна (книги-ігри) презентація літературних текстів.

На слухну думку Н. Висоцької, «поступове формування нового медійного ландшафту в останній третині минулого століття (що його іспанський соціолог Мануель Кастеллс у 1999 р. визначив як «Галактику Інтернету») поставило під сумнів сталі уявлення про природу художньої словесності та пов'язані з її продукуванням та рецепцією соціокультурні практики» [1, с. 97].

Мережева література все більше привертає увагу як зарубіжних, так і вітчизняних дослідників, про що свідчить низка праць – зазначимо лише деякі з них: Aarseth [2], Hayles [3], Курицын [4], Ciccoricco [5], Підопригора [6], Завадський [7]. Окрема гілка студіювання сформувалася навколо так званої діджитальної літератури: Rustad [8], Шмидт [9], Sloane [10] та ін.

Цифрова (діджитальна) література – це поняття, яке не так давно сформувалося й увійшло до наукового обігу. Аналізуючи основні відмінності діджитальної літератури від мережевої, Е. Шмідт виокремлює три типи подібних форм: діджиталізована література, діджитальна й мережева. Діджиталізована література «використовує технічні можливості комп'ютера, мультимедійні технології для текстового відтворення для публікації й розповсюдження текстів» [9], а отже, може мати як друковану, так і комп'ютерну версії. Діджитальна література, на думку дослідниці, відрізняється від мережевої тим, що використовує

комп'ютерні технології, не передбачає паперового варіанту та базується на принципах інтерактивності. Відповідно, мережева – «використовує специфічні комунікаційні технології й стратегії (інтерактивність) Інтернету як провідний жанровий та естетичний принцип. Відтворення на папері почасти можливе, але видається недоцільним» [9].

Варто зазначити, що творчість низки авторів, які активно застосовували різні засоби візуального розгортання текстів, певною мірою, була прообразом подібної літератури. Й не дивно, що із входженням до Інтернет-простору твори Д. Аваліані, О. Очеретянського, О. Кацюби отримали статус діджитальних. Для створення «листовертнів» Аваліані використовував аркуші картону, на якому записував слова й словосполучення різними шрифтами, послуговуючись можливостями графіки. При зміні кута зору й перевертанні картинки на 90° або 180°, слова читалися по-різному, а інколи отримували зовсім протилежний зміст. Окрім того, письменник створював ефект перевернутого зображення за допомогою дзеркала або прозорого матеріалу, на якому малював те чи інше словосполучення. Детальний аналіз словотворчості Аваліані здійснила у своєму дослідженні Л. Зубова [11]. На її думку, «поетика листовертнів пов'язана з нелінійністю тексту, його принциповою полісемією, літературним мінімалізмом, увагою до деталей зображення, синкретичністю засобів вираження. Але основною властивістю, яка визначає новизну жанру, є настанова на просторову рухливість зображення» [11, с. 319].

Комп'ютерна техніка розширила можливості для втілення візуальних форм поезії, використання анімації у текстах й збільшила аудиторію, яка може спостерігати за подібним театром слова. Різні варіанти пермутативної лірики Аваліані – паліндроми, анаграми, панторими (гетерограми), навіть «історими» розміщені на літературних сайтах, зокрема на сайті поезії Vavilon.ru. Завдяки флеш-версіям глядач може спостерігати за рухом листовертнів. Окрім цього, сайт містить ще одну цікаву інтермедіальну форму – колажі, сформовані з фотознімків різних авторів і розташованих у їхньому просторі текстів Аваліані, які рухаються, перевертаються у флеш-форматі.

Безперечно, такі експерименти стали продовженням мистецьких акцій і тієї роботи зі словом, яку впроваджували авангардисти ще на початку ХХ ст. у вигляді інсталяцій, каліграм, лєтристичних колажів.

Творчість О. Кацюби, авторки паліндромних текстів, укладачки «Першого паліндромічного словника сучасної російської мови», так само містить елементи діджиталізації. Зокрема, її флеш-поема «Свалка», на думку дослідниці Е. Шмідт, «являє вдалий приклад реалізації «сну» авангарду про динамічні тексти» [9] і наочно демонструє перехід вербального тексту в інше медіальне середовище.

У цьому контексті поезія на картках Л. Рубінштейна посідає особливе місце й може розглядатися як цікавий мультимедійний проект. Його карткові каталоги неодноразово були предметом літературознавчих студій з точки зору структури, композиції, ритміки, мовних і поетичних засобів, які організують текстуальний простір (повтори, анафори, рими, рефрени, синтаксичний паралелізм тощо). Про це йшлося у роботах Б. Гройса [12], М. Айзенберга [13], І. Скоропанової [14], М. Липовецького та Н. Лейдермана [15]. Дослідники неодноразово вказували на зв'язок його творів з мистецтвом театру (В. Шуников [16]).

Л. Рубінштейн – типовий представник концептуалізму, він був одним із активних творців цього стилю в літературі. Мистецтво концептуалізму за своєю природою інтермедіальне та інтерактивне, невід'ємним складником якого були перформанси, презентації текстів та арт-об'єктів. При цьому концептуалісти досить сміливо комбінували різні мистецькі мови – живопис, графіку, музику, використовували простір арт-галерей і природне середовище. На відміну від авторів пермутативної лірики, які на перше місце виводили ігрові візуальні техніки, Л. Рубінштейн ще задовго до тотальної комп'ютеризації створив свого роду *рухливий текст*. Якщо Аваліані всіляко розгортав і перевертав слова, записані різними шрифтами на смужках картону, то записи на картках Рубінштейна треба було гортати. Автор створював свого роду *перформанс, театр одного актора*, де важливим елементом був насамперед ритм. Як зазначає М. Айзенберг,

«можливо, основне в поезиці Рубінштейна – це ритм, усвідомлений як непрява мелодія. Саме тому його речі багато втрачають в журнальному і навіть книжковому варіантах. Вони повинні виконуватися (і бажано самим автором) <...> До того ж, у цьому гортанні і сухому клацанні карток дійсно міститься драматичний ефект <...> Гіпотеза підтверджується ще й тим, що на деяких картках взагалі немає тексту. Це оприявлена пауза. Але іноді кілька таких порожніх карток слідуєть одна за одною, і всередині загальної паузи розвивають свою мовчазну дію» [13, с. 149 – 150]. Водночас у такий спосіб унаочнювався процес читання (за Б. Гройсом) і формувався рухливий текст, який згодом отримав флеш-версію. Тепер читач став безпосереднім учасником перформанса, і вже сам може гортати картки у будь-якому напрямку, натискаючи на потрібну кнопку посилання.

На думку гельсінського дослідника Т. Іконена, до найбільш поширених прийомів діджиталізації літературних творів відносяться гіперпосилання, інтеракціонізм колективної творчості, навігація як форма керування літературним текстом як автором, так і читачем, анімація як внутрішня кінетизація тексту [17]. Принаймні два з цих прийомів – *навігація та гіперпосилання* задіяні у флеш-версії «карткового» проекту Рубінштейна.

Збірки карток письменника – своєрідні каталоги окремих фраз, розмовних кліше, висловів, вихоплених із буденного потоку мови, до яких додаються фрагменти текстів, цитати з відомих творів класики й масової літератури, сентенції та афоризми. Увесь цей масив мовного матеріалу об'єднується у форматі переліку й часто перетворюється автором на *міні-спектакль*. Недарма його твір «Все дальше и дальше» (1984) отримав музичну сценічну версію – за цим текстом письменника була створена опера «52» композитором О. Маноцьким, постановка її відбулася на сцені Большого драматичного театру ім. Г. Товстоногова у 2018 році (детальний аналіз спектаклю міститься у статті: [18]). Композитор і постановник продемонстрував можливості трансмедіального перекладу, інтермедіальних стосунків музики й слова, театрального

мистецтва й візуального образу. Текст Рубінштейна подано у проєкції на екран й озвучується акторами в музичному форматі на шести мовах, причому композитор використовує мелодії тих країн, на мови яких перекладений текст карток [18]. Це наочне підтвердження того, що в самих текстах закладено потужний драматургічний потенціал.

Зазначимо, що «Все дальше и дальше» можна розглядати як **комбінований спектакль**, у якому наявні різні форми театралізації. Крім партитури голосів, окремих сцен, авторських ремарок і фінальної репліки – «Занавес», текст включає й **фрагменти опису пантоміми**: «Некто, устремленный в вечность, поскользнулся и падает. На него падает яркий свет. Довольно жалкое зрелище; Некто не может прийти в себя от какой-то ошарашившей его новости. Так он – оглушенный – и ходит; Некто теряется в толпе. Его обнаруживают, шумно приветствуют, почти насильно вытаскивают на середину. И вот он стоит»; «Некто остается один. Он в полной растерянности. Он решительно не знает, что предпринять. На лице – целая гамма переживаний» [19].

Театральність як важлива ознака «карткових» збірок Рубінштейна має різні форми втілення. Так, приміром, текст «Всюду жизнь» (1986), в основі якого обігравання відомої цитати з популярного за радянських часів роману М. Островського «Як гартувалася сталь», побудований у форматі режисерської роботи з акторами під час уявної постановки (запису) спектаклю (або радіо/теле- вистави). Окремі голоси – актори або читці озвучують видозмінені цитати з роману чи з творів класиків літератури ХІХ ст. за командою режисера: «ТАК. НАЧАЛИ...», «ТАК. ДАЛЬШЕ...», «СТОП!», «ДАВАЙ!», «ТРИ-ЧЕТЫРЕ...», «ЗАМЕЧАТЕЛЬНО!», «ПОЕХАЛИ!», «СТОП! СНАЧАЛА...» тощо [19]. Ці репліки не випадково виділені прописним шрифтом, адже цей **візуальний елемент** додатково підкреслює їхню значимість як **монтажного прийому організації тексту** в єдине ціле. З іншого боку, площина театралізованого тексту відокремлюється завдяки вкрапленню реплік із буденного життя й спілкування дійових осіб: «Какая же это синтетика? Сам ты синтетика! Не понимаешь, так молчи!», «Господа, между прочим,

чай стынет...», «Кто симпатичный? Эта макака усатая симпатичный? Ну ты даешь!», «Да не говорите вы ерунду! При чем здесь "Горе от ума", когда это "Мертвые души"...» [19] тощо. Автор навмисне підкреслює контраст між побутовим мовленням, вихопленим із звичайного життя, й заідеологізованими штампами з радянської літератури, які безкінечно повторюються й проголошуються з трибуни. На думку І. Скоропанової, тексти Л. Рубінштейна «легко розігруються, вони розпадаються на безліч «сценок», які відтворюють «сюжет» самого життя» [14, с. 185].

Елементи сценічного дійства простежуються в тексті «Регулярное письмо» (1994), де розігрується сюжет написання диктанту. Тут наявний протагоніст (учитель/спікер/тьютор), який звертається до уявної аудиторії з репліками: «Пишите...», «Написали?» й диктує аудиторії, що саме їй писати – фрагменти текстів, незавершені історії життя, окремі фрази й уривки з біографій. Час від часу спікер звертається до аудиторії з імперативами, активізуючи увагу й пам'ять слухачів: «Теперь ненадолго прервитесь и постарайтесь вспомнить, что же все-таки могло до такой степени рассмешить двух сидящих напротив молодых женщин», «Тогда попробуйте определить, какие конкретно пласты вашего непосредственного витального опыта в наибольшей степени актуализируются в процессе регулярного письма» [19]. Водночас включаються *інтерактивні механізми* й до гри підключається читач, адже насправді автор активізує процес його сприйняття тексту, порушуючи проблеми, пов'язані із мовленням і мовно-розумовими процесами: «А теперь представим себе, что любой разговор, даже тот, что зашел в тупик, все равно продолжает жить своею собственной жизнью» [19].

Інший сюжет письма постає у творі «Вопросы литературы» (1992), який також організовано у формі акції. Тут допустимі різні варіанти інтерпретації. Одна з них – праця письменника й сприйняття написаного ним читачами. Письменник працює («И вот я пишу...», «Я пишу под завыванье ветра, под дребезжанье оконных рам, под шум прибоя...») – читач читає («И вот мы читаем...», «Мы читаем под завыванье ветра, под дребезжанье

оконных рам, под шум прибоа...»). Між цими двома полюсами розміщено текст написаного, який складається з різного плану запитань. Частина з них нагадує вправи з підручника граматики на відпрацювання утворення різних типів запитань. Далі з'являються добірки питань вже до певних фрагментів з уявних літературних творів поряд із цілком буденними висловлюваннями персонажів. У мішанину й хаос цих різнорідних голосів, риторичних і побутових питань, квазіцитат несподівано вриваються роздуми філософського характеру: «И вообще зачем все это?», «И вообще, почему все именно так, а не иначе?» [19].

Можливий інший варіант інтерпретації сюжету – як літературної гри «в слова». Подібне прочитання підказується й оцінкою творчості Рубінштейна критиком М. Айзенбергом, який, вказуючи на особливу радикальність ранніх творів письменника, зазначав: «Текст стає об'єктом експериментальних маніпуляцій, перетворюється то на предмет, то на процес. <...> Фрагменти тексту роздаються слухачам, і ті повинні зачитувати їх самі – за принципом лото. Літературне читання перетворюється на кшталт перформанса, а то й на просто жваву гру» [13]. Ознаками такої гри у фіналі тексту є авторські ремарки: «Господи! Что тут началось!», «Все повскакали со своих мест», «Незнакомые люди бросились обнимать и целовать друг друга» [19], а також змалювання атмосфери веселощів, яка опанувала всіх учасників дійства.

Твори Рубінштейна спрямовані на **актуалізацію різних типів сприйняття**, у тому числі звернені й до підсвідомості, до глибинних пластів пам'яті. Показовий у цьому плані відомий картковий каталог «Это я» (1995), який неодноразово привертав увагу наукової спільноти. Йшлося насамперед про драматургічну природу цього тексту, адже автор «поміщає нас у простір віртуального театру, де відбувається драматичне дійство» [16]. Думається, що в цьому творі не менш важливу роль відіграє **ефект візуалізації**, залучення читача до розгляду фотоальбому, якого насправді немає. Принаймні, автор не показує його читачеві. Існують лише підписи під уявними фотокартками. Ігровий момент полягає у тому, що читач починає вибудовувати

у своїй фантазії певний візуальний ряд. Цікаво, що окрім постатей самого ліричного героя, його родичів і знайомих, автор фіксує й певні місця, дати, події та життєві епізоди, які постають у лаконічній, згорнутій формі: «Это я», «Это родители. Кажется, в Кисловодске. Надпись: «1952», «Миша с волейбольным мячом», «Я с санками», «Галя с двумя котятами. Надпись: «Наш живой уголок», «Рынок в Уфе. Надпись: «Рынок в Уфе. 1940 г.», «А это отец в пижаме и с тяткой в руке. Надпись: «Кипит работа». Почерк мой», «Мама с глухой портнихой Татьяной. Обе в купальниках. Надпись: «Жарко. Лето 54» [19]. Окрім автобіографічного, особистісного начала автор уводить мотив історії, фіксує певні деталі: «беззвучно шевелящиеся губы телевизионного диктора», «заплаканное лицо итальянской тележурналистки». Ефект документалізму виникає не тільки завдяки зафіксованим датам, місцям, але й завдяки іменам, назвам книжок, статей, підручників, посібників – причому абсолютно не важливо, чи реальні вони, чи фіктивні. Загалом, автор стверджує нерозривність існування Я та історичної епохи, її людей, культури, часу, який пішов у минуле й залишається лише в пам'яті ліричного героя. Не випадково один із дослідників простежив паралель із кіномистецтвом Дзиги Вертова, режисера, який монтував кадри, вихоплені просто з життя, у своєму документальному кіно [20]. Текст «Это я» містить яскравий приклад *перекодування візуальних засобів різними способами вербалізації*.

Формат альбому обіграється також у творі «Меланхолический альбом» (1993), який розкриває зміну настроїв, думок ліричного героя. Від побутових фраз і реплік, вихоплених із буденного потоку мови, – до невтішних і досить песимістичних висновків про трагічний сенс буття й швидкоплинність часу: «надеешься неизвестно на что», «цепляются за жалкие остатки собственных представлений», «фатально приблизишься к тому моменту, когда все это решительно потеряет всякий смысл», «позабудешь, что все позади и что время ушло безвозвратно» [19]. Меланхолійність роздумів і настроїв, записаних у форматі ліричного щоденника, посилюється пейзажними характеристиками: «Мокрая ветка в окно стучит», «Воет ветер, вода журчит».

Однотипна композиційна структура карткових каталогів Рубінштейна, схожа побудова й прийоми селекції і монтажу мовного матеріалу, однак не означають тематичної подібності його текстів. Кожний твір втілює особливу проблематику, насичений найрізноманітнішими асоціаціями й формує широке позатекстове семантичне поле. На тлі побутових реалій й загалом повсякденного хаосу, який вимальовується через потік мовних одиниць, яскраво постають екзистенційні й метафізичні проблеми буття («Это я», «Меланхолический альбом», «Всюду жизнь»). Показовий у цьому плані картковий каталог «Я здесь» (1994), у якому з осколків, фрагментів складається картина цілого життя, причому авторові вдається передати відчуття щирої радості існування і повноти буття: «Итак, я здесь! Что может быть прекрасней того волшебного...», а з іншого боку – щемливого усвідомлення його швидкоплинності: «...трещат остатки бедного огня, но ход вещей не может быть нарушен...», «Уходим врозь, не забывай меня» [19]. Автор стверджує думку про те, що вартісними насправді є деталі, мимохідь кинуті слова, почуті репліки, дрібниці, з яких складається життя.

Не випадково критик Є. Бавільський абсолютно слушно зазначив, що «Лев Рубінштейн – це Чехов сьогодні. Підтексту більше, аніж тексту, пауз – ніж слів. Тут усе в лакунах і переходах, в інтенціях і провисаннях» [21]. Безперечно, йдеться не тільки про стислість і по-чеховськи тонку працю з добором кожного слова. Йдеться й про ту загальну тональність чеховських творів, його бачення життя, які виявляються типологічно близькими сучасному авторові. Адже Л. Рубінштейн передає «трагічну невідповідність мовлення, затрачених на нього зусиль, і життя, що стоншується й на очах проминає» [Там само]. Критик підкреслює, що Рубінштейн «по-чеховськи нагнітає внутрішній драматизм: поки люди п'ють чай (говорять усіякі нісенітници), відбувається крах їхніх доль і життя» [Там само].

Окремою темою в каталогах Рубінштейна проходить і література та різні аспекти з нею пов'язані. Це й творча праця письменника і рецепція її аудиторією, звернення до різних періодів історії літератури, гра відомими цитатами, зрештою – *інтертекст*, який досить широко наявний у каталогах автора.

Неабияку роль відіграє звернення до чеховського контексту. Приміром, ремінісценція з чеховського оповідання «Дом с мезонином» – «Мисюсь не Мисюсь – но что-то есть» – дозволяє яскравіше відтінити мотив нездійсненого щастя, який у Рубінштейна втілюється у місткій афористичній формулі: «Нас счастье ищет, а найти не может» [19].

У більш ранньому творі «Каталог комедийных новшеств» (1976), який зібрано прозових фрагментів, простежується **наскрізний мотив чеховської творчості – сумна комедія життя**. Через низку висловлювань створюється ефект **нереалізованих інтенцій і можливостей**. Лексична анафора як основний прийом побудови тексту, сама структура фраз, які починаються зі слова «можно...», налаштовують читача на думку про можливість/неможливість, обов'язковість/необов'язковість тих чи інших дій, про вартість і взагалі про відносність усього на світі. Ця думка посилюється утвердженням ілюзорності того, що здається важливим, а насправді таким не є: «Можно остановиться перед необходимостью выбора, а можно и преступить порог мнимой необходимости»; «Можно предусмотреть все до мелочей, но можно этого и не делать» [19]. І вже зовсім афористично звучать висловлювання, у яких проголошується фатальна визначеність долі: «Можно опередить события, но предугадать их нельзя», або окреслюється релятивізм: «Можно проповедовать не то, что исповедуешь, и наоборот, безо всякого риска быть разоблаченным» [19]. Письменник створює потужний **підтекст ситуацій за допомогою декількох фраз, які стоять поряд**: «Можно никуда не смотреть, но все видеть»; «Можно все видеть, но ничего не понимать»; «Можно все видеть и все понимать». Низка висловлювань втілює **ситуації говоріння ні про що**, за якими насправді приховуються різні почуття: «Можно часами говорить об одном и том же, не чувствуя пресыщения, но это трудно; Можно часами ни о чем не говорить, потом распрощаться как ни в чем не бывало», «Можно до бесконечности обмениваться случайными впечатлениями, но кто знает, сколь это продуктивно» [19]. А з іншого боку, в одному реченні постає сценка, яка відтворює вплив мовлення на аудиторію – жест, певні дії як наслідок висловлювання: «Можно

вдруг лишь мимолетным упоминанием чьего-либо имени заставит всех переглянуться» [19].

У фіналі «Каталога комедийных новшеств» посилюються мотиви нероздільності трагічного й комічного, сумного й смішного в суцільному театрі життя: «Можно заранее знать, что чем кончится, но обнаруживать это знание в высшей степени некомедийно»; «Можно и в самом факте комедийной предвзятости узреть тайный знак фатального оцепенения»; «Можно избежать фатального оцепенения, если хорошенько усвоить принцип комедийности»; «Можно не тревожиться о завтрашнем дне: его характер будет комедийным» [19].

Таким чином, творчість Л. Рубінштейна репрезентує цікавий мультимедійний проєкт, який має усі ознаки діджиталізованої літератури. До таких відносяться зоровий образ тексту, який упередметнює слово, а також *рух* тексту завдяки флеш-версії. Гортання карток читачем, окрім візуалізації, створює додатковий інтерактивний ефект співавторства, участі його у дійстві. Візуальні образи формуються в окремих текстах й завдяки формату фіктивного фотоальбому, але завдяки надписам на уявних фотокартках читач його собі домислює.

До інтермедіальних складників творчості Рубінштейна відносимо також різні форми театралізації і перфомансу: невеличкі сценки, які часто постають у підтексті реплік дійових осіб, діалоги умовних персонажів-голосів і режисера-постановника, авторські ремарки, фрагменти опису пантоміми, зрештою – виконання творів самим автором. У каталогах Рубінштейна наявні комбінації інтертексту й лінгвістичного експерименту, взаємодія різножанрових моделей поезії, прози, драматургії, афористичної мініатюри. Твори письменника відкривають широкий простір для нових ідей і втілення нових форм літератури в електронному форматі з використанням цифрових технологій. Інтермедіальні засоби поетики за наявного мистецького мінімалізму й специфічної комбінації мовних одиниць у карткових каталогах відіграють значну роль у створенні цілісної картини світу з окремих фрагментів, у відображенні екзистенціальних і метафізичних проблем і розкритті письменником складного змісту сучасного буття.

## Масмедійний дискурс в інтермедіальних художніх проєктах Тимура Кібірова

Тимур Кібіров – відомий поет, який створив неповторний ідіостиль у межах постмодерної естетики. Початок його творчого шляху був пов'язаний із концептуалізмом. В останні десятиліття діяльність письменника зосереджена на створенні інтермедіальних художніх проєктів (цикли «Три поеми», «Пінакотекa», «На полях «A Shropshire lad», книга «Муздрамтеатр»). До цього ж додаємо активну присутність письменника в різних сегментах мережевого простору – персональний сайт, живий журнал, публікації поетичних збірок на відомих порталах поезії, в Інтернет-проєктах літературно-художніх журналів, згадаймо також і публічні читання, відтворені в YouTube.

Однак не менш цікавим і показовим є й зворотній процес – *спроба відтворення сучасних медійних засобів у художніх текстах письменника*. Показовими є декілька, в яких чітко вимальовуються образи сучасних масмедіа. Насамперед своєрідний цикл «Три поеми», який складається, згідно з авторською жанровою номінацією, з лірико-дидактичної поеми «Покойные старухи (лирико-дидактическая поэма)», «Ліро-епічної поеми», «Выбранных мест из неотправленных e-mail-ов (вольная поэма)». Усі вони об'єднані наскрізними образами телепродукції та нав'язливої реклами, яка постає у тексті у вигляді вставок «Рекламная пауза».

Поєма «Покойные старухи...» становить початковий етап у процесі опанування письменником прозових жанрів, зокрема роману. Автобіографічна оповідь про пору раннього дитинства на околиці Нальчика уподібнюється до телесеріалу. У кожній з його трьох частин змальовано різні типи характерів немолодих жінок, які мешкали по сусідству з родиною автобіографічного героя, – Карпівни, «черниці» Марії Миколаївни та Агнеси. У низці кумедних епізодів, що змальовують конфлікти маленьких бешкетників з бабусями, через оповідь про їхнє життя постає образ цілої епохи, обрамлений у сентиментальні тони спогадів

героя. Через окремі побутові деталі, речові образи, а також оповідь про членів родини автобіографічного героя – бабуся Розу Василівну, дідуся, матір – яскраво постає дитяче світосприйняття, розкриваються етапи поступового осягнення ним життя й навколишнього простору. Автор детально розкриває процес свого захоплення літературою й становлення як письменника, зокрема розповідає про роль старовинних книжок, які перейшли у спадок від сусідки Марії Миколаївни, й назавжди полонили підлітка.

Автор вдало стилізує різні жанрові форми телебачення в літературному тексті. Оповідь про долі жінок подана на тлі радянських часів як частини телесеріалу. Недарма автор зауважує: «Отдаю безвозмездно эту love story продюсерам сериалов на «НАШЕМ TV!» [22] – повсякчас переривається включеннями із заголовком «Рекламна пауза». Зміст кожної такої «Паузи» складається з пародіювання популярних на той час назв телепрограм та поширених у масмедіа гасел, на зразок: «Читают все!», «россия, которую мы потеряли», анонсів програм та серіалів. До них додається обов'язковий складник телепродукції – синхрон у вигляді неточного цитування поетичної класики, зокрема «Євгена Онегіна», та анонсування фірм: «Спонсор показа – пиво «Три толстяка». Через такий пародійно-абсурдистський контекст автор підкреслює агресивну сутність рекламної індустрії, її всепроникливе спрямування, нав'язливе намагання заволодіти масовою свідомістю. Окрім того, піддається сумніву ефективність закликів з телеекранів й усіляких спроб залучити масового глядача в «рамках національного проєкту «Читают все!» до читання книг і звернення до класичної літератури.

Друга в циклі «Ліро-епічна поема» становить спробу в зовні традиційній жанровій формі, «високим складом», із застосуванням замішаних на романтичній традиції поетичних засобів змалювати приземлену буденність, сьогодення, яке оточує ліричного героя. Цим контрастом створюється іронічний ефект у зображенні побутових сцен – пиятика молодих жінок під час прогулянки з дітьми, спричинена ревнощами бійка чоловіка з ліричним героєм після того, як той здійснив благородний вчинок

– доправив додому його нетверезу жінку з маленьким сином. Реальний світ протиставлено внутрішньому світу ліричного героя-поета, який милується травневим днем, квітучим бузком, під час прогулянки розмірковує над новим сюжетом для епосу, в якому він знову ж таки планує поєднати непоєднане. Адже він уявляє героя Ч. Діккенса – славнозвісного Піквіка на місці мандрівника Чичикова і вигадує, якими могли би бути його пригоди й зустрічі з героями гоголівського епосу. Написаний прозою, винесений на береги, за межі основного тексту поеми, а точніше – у посилання внизу сторінки – сюжет про містера Піквіка в росії вчергове засвідчує цікавий витвір авторської фантазії і водночас його альтернативний погляд на історію світової літератури.

Гоголівські мотиви також постають у третій поемі «Выбранные места из неотправленных e-mail-ов (вольная поэма)». Водночас спостерігаємо в ній вдалу стилізацію в літературі засобів електронного листування. Цитатна відсилка до назви відомого твору Гоголя, яку містить заголовковий комплекс «вільної» поеми Кібірова, одразу ж формує певний «горизонт очікування», обіцяє розмаїття тематики, розкутий есеїстський і, почасти, публіцистичний формат викладу. Це підкреслюється й уточненням: «невідправлені» e-mail-и. Тобто, автор не передбачав безпосереднього співрозмовника, розмірковував більше для себе, створював своєрідний щоденник думок, вражень, суджень. Подібно до гоголівської книги «Вибрані місця із листування з друзями», текст Кібірова фрагментарний за композиційною структурою, охоплює безліч тем, замальовок життєвих ситуацій, колізій сучасності, містить покликання на філософські й художні твори. Отже, можна вважати, що цей текст виявляє елементи ремейку гоголівських «Вибраних місць...».

Проблеми моралі, людської відповідальності за своє майбутнє і майбутнє дітей – у центрі уваги автора й розкриваються через побутові й на перший погляд незначні ситуації. Так, Кібіров розповідає повчальну історію про погорільця, який спалив своє житло, заснувши з цигаркою, але свою провину ніяк не хоче визнати. До цього ж ряду додається притча-анекдот про людину, яка просить Бога про виграш, але при цьому навіть не

намагається придбати лотерейний квиток. Письменник піднімає «вічні» теми про взаємини поколінь, виховання дітей, говорить про збільшення проявів інфантилізації в сучасному світі, екологічні виклики та ризики сьогодення. До обговорюваних тем додаються роздуми про особливості новітньої інтерпретації та викладання класичної літератури, оцінка автором змісту літературних телепрограм, стилю наукових і псевдонаукових філологічних статей тощо. Кожний запис супроводжується авторським оціночним коментарем під заголовком «Мораль», поданим у незмінній іронічній формі, з використанням цитат із текстів відомих авторів, приміром О. Мандельштама, К. Чуковського. У межах «Рекламних пауз» письменник дотепно обіграє текст пушкінського роману «Євгеній Онегін», фактично розкладає його цитатний пласт на фрагменти серіалів, які нав'язливо пропонуються глядачеві – еротичних комедій, трилерів, блокбастерів. Отже, наявний процес перекодування. транслявання образів і сюжетів одного медіа-ряду в простір абсолютно іншого медіа. З іншого боку, згадування та цитування творів класиків – Лермонтова, Тютчева, Чехова виконують інші завдання – іронічної характеристики російської історії, внутрішньої й зовнішньої політики:

Рекомендую два текста А.П.Чехова.

Для внутренней политики –

Рассказ «Злоумышленник»,

В котором, как мне кажется,

Нашли наиболее адекватное выражение

Актуальные проблемы

русской культуры,

Государственного строительства

И модернизации хозяйства

Всего петровского периода

Нашей истории.

Ну а для внешней политики,

Конечно же, «Дочь Альбиона»

<...>

Мораль:

Под сению клюквы, под посвист пурги

Мечтает Манилов, буянит Ноздрев.

И все недосуг им учить языки,  
Учить языки и учить мужиков [22].

Завершуються «Вибрані місця» автобіографічним епізодом – спогадами про останні дні життя бабусі ліричного героя, її смерть та похорон, про спілкування вже дорослого онука з родичами, з колом близьких та знайомих з дитинства людей, яких він по-новому відкриває для себе.

Отже, через аналіз низки життєвих ситуацій, колізій, обговорення питань етики, сприйняття класичної літературної спадщини в сучасному світі, оцінку популярних телепрограм, серіалів і телешоу письменник досліджує аксіологію сучасної людини і проблеми моральної філософії, аналізує культурний контент сьогодення. Свої роздуми він подає у вигляді прози, але оформлює її на кшталт поетичних строф. У всякому разі, маємо факт паперової версії, стилізації електронних нотаток й чергове підтвердження феномену взаємопроникнення медіа й літератури. З цього приводу солідаризуємося з твердженням дослідниці Е. Шестакової, яка зазначила, що «художній твір і художній процес цілком можуть вдаватися як увібрані сильним, у нашому випадку масмедійним, простором і процесом. Отже, і сфера художньої літератури як складова художньої культури зазнає впливу сильної і агресивної культури масмедіа» [23, с. 63].

Мережева і цифрова глобалізація, яка охопила сферу культури, спонукають письменників до пошуку нових жанрових форм. Спостерігаємо, як електронне листування своєрідно постає у творах Кібірова у вигляді смс-текстів. Зокрема, в поетичному «СМС-діалозі» – філософській бесіді двох співрозмовників на теми віросповідання сучасної людини і традицій деїзму. Одвічний філософський диспут обрамлено в сучасну форму спілкування через мобільний зв'язок, при цьому ефект достовірності досягається й завдяки використанню символів (смайликів):

–У деїзма – тьма резонов,  
У теїзма – вовсе нет!  
Но сквозь тьму резонов оных  
Еле-еле виден свет!

Светит точечка одна,  
Не сгорает купина!  
(смайлик) [24].

Інший твір – «Неотправленное смс-сообщение сочинено в клубе «Апшу» по мотивам любовной лирики А. А. Блока» становить яскравий зразок інтертекстуальної гри, дотепної полеміки з лірикою О. Блока, пародіювання її образних мотивів методом дописування до відомих рядків класика нового тексту задля отримання неочікуваного змісту.

Інтераціоналізм засобів медіа та літератури у творчості Кібірова, безперечно, відбувається на тлі **загальних тенденцій до інтермедіальності** у сучасній літературі. Можна з упевненістю стверджувати, що тексти письменника віддзеркалюють найрізноманітніші типи медіа. Приміром, дотепне поєднання дискурсів **кіно й літератури** простежуємо в поезії «Песня из кинофильма «Филалет и Мелодор» (из цикла «Вариации»). Вона фактично є стилізацією пісні гревзендського незнайомця з «готичної повісті» М. Карамзіна «Острів Борнгольм». При цьому Кібіров поєднує два твори Карамзіна – згадану повість і публіцистику у формі листів Філалета до Мелодора. Цікаво, що поет відтворив не тільки стиль, образи, імена й назви, але й ритмомелодіку тристопного ямбу карамзінської пісні незнайомця. Крім того, тексти письменника далекого XVIII ст. у творчій уяві сучасного митця трансформуються в площину кінематографу.

Тимур Кібіров неодноразово залучає **елементи живопису** до своїх поетичних творів. Ілюстрацію процесу **взаємопроникнення літератури й малярства** спостерігаємо у своєрідному незібраному циклі «Пинакотекка», який вписується в традицію «поетичних галерей». Три поезії – «Брейгель. Сорока на виселице», «Гравюра Дюрера», «Репін. Арест пропагандиста» містять елементи міметичної, нерозгорнутої екфрастичності. Щодо картини Репіна, то радше у вірші окреслюється ставлення ліричного героя до її сюжету в різні періоди його життя – жалість до пропагандиста й ненависть до жандарма у дитинстві («в младенчестве невинном октябрятском»), ненависть до соціаліста в юнацькі роки («в юности мятежной и дурацкой») і в зрілості,

коли почуття до обох персонажів урівноважується, вирівнюється, й вони сприймаються як жертви засліплення ідеєю: «Ныне я не знаю сам, /кто ненавистней из двоих, кто жальче – / жандарм ли, слепо преданный властям, /иль ослепленный пропагандой мальчик. / И кто из них виновней, и когда /они угомонятся навсегда» [25].

Кібіров вільно поєднує різні епохи й стилі живопису (від бароко до реалізму) в поезіях «Пінакотекі», так само, як вільно комбінує цитатний матеріал у своїй методиці інтертекстуальності. Однак у четвертому вірші – «Служители культа» – письменник віддаляється від теми малярства й розмірковує над проблемою «культовості» й культу в літературі та телеіндустрії, розвінчує стереотипи й поняття «культового письменника», «культового телеведучого» й «культового» літературного твору, які насправді часто виявляються симулякрами, своєрідними «Humpty-Dumpty», штампами масової свідомості.

Здебільшого діалог з різними типами медіа у Кібірова відбувається в іронічній або навіть у сатиричній площинах. Приміром, у книжці «Муздрамтеатр: Художественная литература» [26], поєднано різні мистецькі коди, що справляє враження мультимедійного проекту. Цей синтетичний твір, зразок трансмедіального перекладу, побудовано як виставу з трьох дій із залученням різних сегментів театральності – драма, балет, опера, елементи живопису, музики, хореографії. Ефект перформансу, безперечно, досягається завдяки авторському публічному читанню першого й другого актів, яке розміщено в YouTube. У передмові до книги письменник підкреслює, що в історії світової літератури існує безліч прикладів, коли написані для театру тексти насправді призначалися для читання, вони ніколи не зазнали сценічного втілення. Отже, письменник закликає читача «спробувати уявити чарівну музику, гарну пластику й сліпучу сценографію» [26, с.2].

Перша дія «Терсит, или Апология трусости. Опера-буффа» – політична сатира, яка подана через пародійну інтерпретацію античного сюжету про війну греків і троянців. Об'єкт ідкої сатири тут деспотична внутрішня та загарбницька імперська

політика колишнього СРСР та сучасної росії, її постійні криваві війни, захоплення чужих територій, створення образу зовнішнього ворога замість вирішення внутрішніх проблем країни. Через алегоричну інтерпретацію сюжету про греко-троянську війну, зіткнення бунтівника-Терсита з системою та її уособленням – царем Агамемноном, комісаром-демагогом Уліссом і, зрештою, з релігійним пропагандистським кланом автор розкриває механізми пропаганди, дію методів суцільної брехні, демагогії, одурманення натовпу та знищення інакомислячих. При цьому Кібіров вдається до улюбленого методу цитатної гри, комбінує відомі літературні тексти та пропагандистські кліше, популярні гасла радянської доби та сучасності: «И вечный бой», «Покой нам только снится!», «В опасности Отечество наше всегда! / Но органы госбезопасности / Всегда на страже труда!», «На бой кровавый, святой и правый ...», «Мы едины, мы едины, / Словно деды и отцы, / Богоносцы – удалцы!», «Мы же несем народам освобождение! Историческая миссия наша в этом!» [26, с. 12].

Дія повсякчас супроводжується авторськими ремарками щодо музичного супроводу, гучності та характеру музики: «звучит увертюра», «воинственная музыка», «мощь оркестра», «ужасный раскат духовых и ударных». У цьому ж ряду згадування про композиторів – не раніше Монтеверді, не пізніше Шостаковича.

Друга дія «Победа над Фебом. Одноактный балет» формує асоціативний ряд з театром абсурду – з відомою оперою О. Кручених, М. Матюшина, К. Малевича «Перемога над Сонцем». Від соціально-історичної площини авторська іронія тут переходить у сферу естетики, вічного протистояння класики й авангарду, аполонічного й діонісійського в мистецтві. Письменник створює алегорію про революційні зміни в суспільстві (жовтневий переворот) та про зміну стилів у мистецтві. Дію побудовано як детальний опис балету. Його персонажі знайомі читачеві з міфології та літератури – Феб (Аполлон), дев'ять муз, грації, Баришня та Хуліган, недотикомка. Публіка складається, як зазначає автор, з героїв Чехова, Зоценка і навіть Пригова, сценічним майданчиком стає також і глядацький зал.

Письменник акцентує увагу на зображенні хореографічних елементів балетного дійства: хоровод муз, па-де-труа грацій, сольний танок Аполлона, до якого приєднується Барішня. Виступ Аполлона «производит впечатление одновременно некоего высокого священнодействия и самой естественной непосредственности и легкости» [26, с. 32]. Пізніше («наступний акт хореографічної трагедії») розпочинається фатальний танок Хулігана – «виразний та агресивний». Картина завершується тотальним протистоянням протилежних сил і заколотом матросів на чолі з Хуліганом, його двобоєм з Кіфаредом, у результаті якого Феба остаточно переможено. Таким чином, революційний історичний поступ («очистительная буря») в «балеті» римується з революційними змінами в мистецтві. Не випадково, для більш виразної характеристики «світової пожежі» жовтневих подій, Кібіров цитує «Лівий марш» В. Маяковського і послуговується ремінісценцією з поеми О. Блока «Дванадцять». Подвійний смисл, своєрідне іносказання, втілюється у дивній комбінації театрального коду, хореографічного, музичного мистецтв та літератури. Так, особливу роль у заворушеннях, відображених на сцені, відіграє інфернальний сологубівський персонаж – недотикомка, який постійно провокує й підбурює учасників дійства.

Зрештою, на авансцену виходять чиновники, які намагаються відновити порядок і побудувати нове мистецтво на уламках старого. Але культурне будівництво не вдається – античні персонажі вже не такі яскраві й свіжі, а публіка байдужа до спектаклю й аплодує за вказівкою у визначених заздалегідь епізодах. Цілком очевидно, що в алегоричній формі письменник показав зміну мистецьких парадигм: Срібна доба разом із авангардом поступилася місцем офіційно-заангажованому й регламентованому радянському мистецтву. Тут простежується певна суголосність з оперою О. Кручених «Перемога над Сонцем», де також в алегоричній формі йшлося про подолання естетики символізму новими методами авангардного мистецтва. Але якщо автори «Перемоги над Сонцем» бачили певний прогрес у зміні художніх парадигм і оновленні застарілих, як їм

здавалося, форм мистецтва, то сучасний письменник підкреслює виключно регресивний його поступ.

Цікаво, що Кібіров неодноразово використовує *деталі кінематографу й живопису*, приміром, у змалюванні зовнішності персонажів. Так, червоний шалик на Хулігані майорить, наче прапор на броненосці «Потьомкін» у фільмі С. Ейзенштейна, або як стяг більшовика на картині Б. Кустодієва. Він також має асоціацію з червоним клином на відомому революційному плакаті художника-авангардиста Ель Лисицького. Зовнішній вигляд Баришні окреслено як суміш жіночих образів на картині Ботічеллі «Primavera» та на плакаті «Фізкультурниця» радянського художника й скульптора О. Дейнеки. Грації вдягнені у білі пачки, як «лебеді», з балету П. Чайковського. Завдяки живописним деталям опис балету набуває додаткову візуалізацію, цьому сприяють і колористичні характеристики: біла група античних персонажів і чорні бушлати матросів, які вишикувались на сцені у формі славнозвісного чорного квадрату. Знову ж таки простежується інтермедіальна референція до опери О. Кручених, де вперше у декораціях було використано «Чорний квадрат» К. Малевича.

У фіналі алегоричного балету Кібіров переводить конфлікт у площину онтологічної проблематики, глобального зіткнення сил добра і зла. На сцені трагедія перетворюється на фарс, банальну сварку, і ось уже править бал недотикомка, вирішуючи остаточно скасувати високе мистецтво «как союзника неверного, непредсказуемого и потенциально опасного» [26, с. 43].

Справжня суть лукавого «князя века сего» підкреслена ремаркою з приводу музики: «в музыкальном сопровождении наряду с доминирующей животной жизнерадостностью явственно слышны плач и скрежет зубовой» [26, с. 44].

Алегорична сцена повторного розвінчання Аполлона асоціюється вже з аксіологічними проблемами сучасності, яка супроводжується «глобальною свистопляскою», засиллям масової індустрії розваг, тріумфом «похмурої автоматизованої похоті», повним забуттям цінностей справжньої культури. Її охоронцями виступають уже тепер учораšní антагоністи – поборений Феб, стомлена Баришня і замордований Хуліган. Вони

ніби застигають на сцені, спираючись один на одного, і в цьому автору бачиться прихований опір: «неподвижность и неучастие в глобальной свистопляске олицетворяет, если не надежду, то, во всяком случае, достоинство и самостоянье человека» [26, с. 44].

Моральний посил фіналу балету тісно пов'язаний і логічно продовжений у третій дії – «Закхей. Ораторія», в якій розгорнуто біблійний епізод з вічної історії Ісуса Христа, яка підіймається над усім буденним – людськими пристрастями, історичними катаклізмами, змінами політичних режимів, мистецькими рухом, боротьбою художніх стилів. Саме цю думку проводить автор, розмістивши ораторію про митника Закхея у завершальній частині твору. Письменник наголошує, що створив текст за мотивами духовної музики Д. Букстехуде, Г. Ф. Генделя, Й.-С. Баха та А. Леверкюна: «Кроме музыки помянутых композиторов, написание этого сочинения меня подвигло чтение двух замечательных книг – «Духовные тексты в музыке Букстехуде» О. В. Геро и «Иоганн Себастьян Бах. Тексты духовных произведений» [26, с. 80].

Окрім біблійного сюжету-притчі про Закхея до ораторії включено переспіви псалмів. Події біблійного часу зіставляються із сьогоденням. Діалогічна будова, наявність голосових партій – Бас, Сопрано, Псалмоспівець, Євангеліст Лука, Ліричний Тенор – сучасник автора і, зрештою, Ліричний Герой – дають змогу Кібірову побудувати об'ємний та багатопроблемний текст, сфокусувати різні точки зору, співставити різні філософські, теологічні та навіть побутові обивательські трактування давнього сюжету.

Отже, художній світ творів Тимура Кібірова формується на перетині інтертекстуального та інтермедіального дискурсів, письменник цілком реалізує ідею перформативності словесного мистецтва. Його вербальні арт-проекти останніх десятиліть виявляють інтермедіальні крос-зв'язки літератури і телеіндустрії, дотепну літературну пародію мовних кліше, форм і жанрів телебачення, а також вдалу стилізацію засобів сучасної електронної комунікації.

Не менш актуальним для письменника залишається інтеракціонізм різних художніх мов – живопису, музики,

синтетичних форм – театру, кіно – та літератури. Разом з інтермедіальною референцією до засобів телебачення та Інтернет-ресурсів у літературних текстах, усе це дозволяє письменникові створити пластичний і об'ємний образ сучасного медіа-простору.

1. Висоцька Н. Електронна текстуальність як виклик: від «Галактики Гутенберга» до «Галактики Інтернету» // Література на полі медій. К.: Наукова думка. 2018. С. 96 – 108.
2. Aarseth E.J. Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997. 219 p.
3. Hayles N. Electronic Literature: New Horizons for the Literary. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 2008. 192 p.
4. Курицын В. Сон о сети. Литература как предчувствие интернета, // Сетевая словесность, 2001. <https://www.netslova.ru/teoriya/son.html>
5. Ciccoricco D. Reading Network Fiction. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2007. 256 p.
6. Підпригора С. Українська експериментальна проза ХХ – початку ХХІ століть: «неможлива» література. Миколаїв: Іліон, 2018. 392 с.
7. Завадський Ю. Віртуальна література. Нарис типології та поетики. Тернопіль: Підручники і посібники, 2009. 130 с.
8. Rustad H. Digital litteratur: en innføring. Oslo: Cappelen Damm Akademisk, 2012. 116 s.
9. Шмидт Э. Буквальная (не)движимость.
10. Дигитальная поэзия в РуЛиНете // Russian Literature, 2005. LVII, S. 423 – 440. <https://www.netslova.ru/schmidt/digital.html>
11. Sloane S. Digital Fictions: Storytelling in a Material World. Stanford, CT: Ablex, 2000. 227 p.
12. Зубова Л. Языки современной поэзии. М.: НЛЮ, 2010. 384 с.
13. Гройс Б. Московский романтический концептуализм // А-Я. Paris, 1979. <https://plucer.livejournal.com/70772.html>
14. Айзенберг М. Вокруг концептуализма // Взгляд на свободного художника. М.: Гендальф, 1997. С. 128 – 154.
15. Скоропанова И. Поэзия в годы гласности. Минск: Народная Асвета. 1993. С. 181 – 186.
16. Лейдерман Н., Липовецкий М. Современная русская литература: 1950 – 1990-е годы: Т. 2. <http://litmisto.org.ua/?p=3840>
17. Шуников В. Драматизация эпоса и лирики в новейшей российской литературе. <https://cyberleninka.ru/article/n/dramatizatsiya-eposa-i-liriki-v-noveyshey-rossiyskoy-literature-1/viewer>

18. Ikonen, T. Moving text in avantgarde-poetry. Towards a poetics of textual motion // *dichtung-digital* 2003, 4. <http://www.dichtung-digital.de/2003/issue/4/ikonen/index.htm>
19. Волкова К. «Театр композитора» в России и «52» Александра Маноцкова // *Манускрипт*, 2020, № 7. <https://cyberleninka.ru/article/n/teatr-kompozitora-v-rossii-i-52-aleksandra-manotskova/viewer>
20. Рубинштейн Л. Регулярное письмо. Стихи. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 1996. <http://www.vavilon.ru/texts/rubinstein/1-6.html>
21. Аронсон О. Слова и репродукции (комментарии к поэзии Льва Рубинштейна) // *Логос*, 1991 (№1) - 2007 (№ 3 (60)). [http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999\\_06/1999\\_6\\_14.htm](http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999_06/1999_6_14.htm)
22. Бавильский Д. // *Арион*. 1998. № 3.  
а. <http://www.arion.ru/mcontent.php?year=1998&number=26&idx=3>
23. Кибиров Тимур. Покойные старухи. [http://kibirov.poet-premium.ru/poetry/pokoinye\\_staruhi.html#2](http://kibirov.poet-premium.ru/poetry/pokoinye_staruhi.html#2).
24. Шестакова Е. Інтермедіальність: м'яка експансія художності у словесність масової комунікації // *Філологічні семінари. Інтермедіальність: Теорія і практика*. К.: Логос, 2016. С. 59 – 72.
25. Кибиров Тимур. Греко-и римско-кафолические песенки и потешки // *Знамя*, 2009. № 1. <http://magazines.russ.ru/znamia/2009/1/ki5.html>.
26. Кибиров Тибур. Пинакотекa 3. Репин. Арест пропагандиста. [http://kibirov.poet-premium.ru/poetry/shaltay\\_boltay.html#21](http://kibirov.poet-premium.ru/poetry/shaltay_boltay.html#21)
27. Кибиров Тимур. *Муздрaмтеатр: Художественная литература*. М.: Время, 2014. 80 с.

### **Запитання і завдання**

1. Окресліть основні форми інтермедіальних крос-зв'язків у поезії другої половини ХХ – початку ХХІ ст.
2. Яким чином живопис К. Малевича віддзеркалений у поетичній творчості Г. Айгі?
3. Проаналізуйте тексти П. Боровикова «Из цикла: Галерея Марка Шагала» і зіставте з картинами М. Шагала. Знайдіть елементи екфрастичності у творах Боровикова, як поет переосмислює полотна художника в словесній практиці?
4. Прочитайте твір Й. Бродського «На выставке Карла Вейлинка» і визначте особливості інтерпретації живопису

голландського художника-постмодерніста. У чому полягає спільність художнього бачення світу двох митців?

5. Проаналізуйте поетичний твір В. Кривулина «Гобелени» і визначити функції інтермедіальних образних сполучень у ньому.
6. Розгляньте й визначте функції міфологічного і живописного коду у творі В. Кривулина «Натюрморт с головкой чеснока».
7. Що становить собою жанр емблематичного вірша у бароковій поезії і яким чином цей жанр трансформовано у творах А. Вознесенського, зокрема в його експериментальному тексті «Раскладное зеркальце»?
8. Прочитайте цикл Лети Югай «Надписи на прялках» і проаналізуйте та проілюструйте текстовим матеріалом ігрові стилістичні прийоми.
9. Що означає поняття діджитальна література? Які поетичні твори сучасних авторів до неї відносять?
10. Прочитайте поему О. Кацюби «Свалка» та визначте прийоми словесної гри та візуалізації у тексті.  
<https://rvb.ru/np/publication/01text/40/02katsyuba.htm>
11. Проаналізуйте прийоми діджиталізації у листовертнях Д. Аваліані. <http://www.vavilon.ru/texts/avaliani/sf01.html>
12. Окресліть інтермедіальні складники «віршів на картках» Л. Рубінштейна.
13. Прочитайте цикл «Три поеми» Тимура Кібірова та визначте інтермедіальні аспекти.
14. Проаналізуйте різні мистецькі коди та їх взаємодію у творі Кібірова «Муздрамтеатр: Художественная литература». У чому полягає особливість інтермедіальності цього твору?

### **Тематика творчих робіт, рефератів та доповідей**

1. Живопис і музика в поезії Г. Державіна.
2. Функції екфразисів у «Листах російського мандрівника» М. Карамзіна.
3. Архитектурні образи у творчості О. Манделштама.

4. Образи живопису та елементи екфразистичності у творах О. Манделштама «Імпресіонізм», М. Заболоцького «Портрет».
5. М. Заболоцький і живопис.
6. Архітектурні і скульптурні образи в циклі «Римские сонеты» В. Іванова.
7. Прийоми кінематографії в оповіданні Є. Замятіна «Рассказ о самом главном».
8. Живописний і театральний код в оповіданні Є. Замятіна «Ікс».
9. Інтермедіальна поетика творів В. Набокова.
10. Театральний код у романах К. Вагінова.
11. Музика у творчості Б. Пастернака.
12. Живопис у поезії О. Кушнера («Никогда не наглядеться...», «Ночной дозор», «Гладиолусы»).
13. Архітектурні образи в поезії О. Кушнера «Пойдем же вдоль Мойки, вдоль Мойки...», «На петербургских старинных гравюрах...».
14. Образи садово-паркового мистецтва у творах «Таврический сад» О. Кушнера, «Липовая аллея» Б. Пастернака, «Летний сад» А. Ахматової.
15. Скульптурні екфразиси в сучасній поетичній творчості.
16. Жанр «картинної галереї» в сучасній поезії.
17. Інтермедіальні образи у творчості А. Вознесенського.
18. Своєрідність інтермедіальної поетики Тимура Кібірова.

## Список рекомендованої літератури

Азизян И. Диалог искусств Серебряного века. М.: Прогресс-традиция, 2001. 400 с.

Бовсунівська Т. Екфразис: Вербальні образи мистецтва. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2013. 237 с.

Генералюк Л. Універсалізм Шевченка: взаємодія літератури і мистецтва. Київ: Наукова думка, 2008. 544 с.

Література на полі медій. Київ: Наукова думка, 2018. 633 с.

Лихачев Д. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. 2-е изд. СПб.: Наука, 1991. 370 с.

Лотман Ю. Статті по семиотике культуры и искусства. Спб., 2002. 543 с.

Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллинн: Ээсти Раамат, 1973.

Маценка С. Метамистецтво: словник досвіду термінотворення на межі літератури і музики. Львів: Апріорі, 2017. 120 с.

Михайлов А. Слово и музыка. Музыка как событие в истории Слова // Слово и музыка. Материалы научных конференций. М.: Московская консерватория, 2002. 358 с.

Моймир Г. Знакотворчество: Семиотика русского авангарда / Пер. с чешского М. Шерешевской, Е. Чебучевой, Г. Вириной. СПб.: Академ. проект, Издательство ДНК, 2007. 519 с.

Мочернюк Н. Поза контекстом: Інтермедіальні стратегії літературної творчості українських художників-письменників міжвоєння. Львів: Видавництво Львівської політехніки, 2018. 392 с.

Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь компаративістики // Література на полі медій. Київ: Наукова думка, 2018. С. 12 – 49.

Поэзия и живопись. Сб. трудов памяти Н. Харджиева. М.: Языки русской культуры, 2000.

Просалова В. Інтермедіальні аспекти української літератури. Донецьк – Вінниця: Донну, 2015. 153 с.

Разумовская А. Сад в русской поэзии XX века: феномен культурной памяти. Псков, 2011.

Рубинс М. Пластическая радость красоты: Экфразис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб.: Академический проект, 2003. 360 с.

Силантьева В. Художественное мышление переходного времени (литература и живопись). Одесса: Астро-принт, 2000. 352 с.

Силантьева В. Литература и живопись в контексте компаративистики: Писатели и художники периодов эстетической переориентации. Одесса: Астро-принт, 2015. 336 с.

Філологічні семінари. Інтермедіальність: теорія і практика. Київ: Логос, 2016. 232 с.

Теория и история экфрасиса. Итоги и перспективы изучения. Седльце, 2018. 704 с.

Щукин В. Миф дворянского гнезда. Геокультурологическое исследование по русской классической литературе. Краков, 1997.

Фесенко В. Література і живопис: Інтермедіальний дискурс: навч. посібник, Київ: Вид. центр КНЛУ, 2014. 398 с.

Флакер А. Живописная литература и литературная живопись. – М.: Три квадрата. 2008. 420 с.

Ханзен-Леве О. А. Интермедальность в русской культуре: От символизма к авангарду /пер. с нем. М.: РГГУ, 2016. 450 с.

Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума. М., 2002.



## Зміст

Вступне слово .....	3
Сучасне літературознавство про інтермедіальність.....	7
Запитання і завдання .....	19
<b>ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ У ЛІТЕРАТУРІ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX СТОЛІТТЯ.....</b>	<b>20</b>
Мистецький інтеракціонізм у творчості представників авангарду. Література й живопис.....	20
Екфразис у творчості письменників-авангардистів .....	34
Садово-паркове мистецтво у поетичному доробку Б. Пастернака .....	55
Мистецтво кіно та література авангарду: інтермедіальні сполучення .....	70
Світ театру і цирку в художній літературі 1920- 30-х років .	92
Запитання і завдання .....	107
<b>ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ ВИМІРИ ЛІТЕРАТУРИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX – ПОЧАТКУ XXI СТ. ....</b>	<b>109</b>
Медіасинтез у поезії другої половини XX ст. – початку XXI ст. .....	109
Сучасні форми переосмислення традиційних інтермедіальних жанрів (емблема, віршований підпис).....	121
Творчість Л. Рубінштейна як інтермедіальний діджитальний проект .....	131
Масмедійний дискурс в інтермедіальних художніх проектах Тимура Кібірова.....	142
Запитання і завдання .....	154
Тематика творчих робіт, рефератів та доповідей .....	155
Список рекомендованої літератури .....	157