

**КОМПАРАТИВІСТИКА. ТРАНЗИТИВНІ ОБРАЗИ**

УДК 821.161.2

*Ганна Віват***ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ ЯК РЕЗУЛЬТАТ ДУХОВНОГО  
ВПЛИВУ МИСТЕЦТВА НА ТВОРЧУ ОСОБИСТІТЬ  
(на матеріалі творчості І. Калинця та В. Стуса)**

*Розглядається явище інтермедіальності як духовної наснаженості творчої особистості на основі інтермедіальної практики поетів-дисидентів В. Стуса та І. Калинця. Зазначається, що інтермедіальна практика поетів-дисидентів має досить широке застосування; вона розповсюджується на різні види мистецтва: живопис, архітектуру, скульптуру, музику.*

*Ключові слова: інтермедіальність, медіа, позалітературні системи, інтертекстуальність.*

Поняття „інтермедіальність” почало з’являтися в термінологічному апараті філософії, філології і мистецтвознавства в останні десятиріччя ХХ століття, ставши в один ряд одночасно з поняттями „інтертекстуальність” і „взаємодія мистецтв”. „Медіа” визначають як канали художньої комунікації між мовами різних видів мистецтв. Ось тут і означається різниця між поняттями „інтертекстуальність” та „інтермедіальність”. Таке, більш широке трактування поняття „медіа” запропонував відомий російський філософ І. Ільїн. Оскільки інтермедіальність передбачає організацію тексту шляхом взаємодії різних видів мистецтв, то в цьому випадку в роботу включаються різні семіотичні ряди. Тому в системі інтермедіальних стосунків, як правило, спочатку виконується переведення одного художнього коду в інший, а потім здійснюється взаємодія, але не на семіотичному, а на змістовому рівні. Так, введення елементів інших видів мистецтва в нехарактерний для них вербальний ряд значно модифікує сам принцип взаємодії мистецтв. Наприклад, опис картини переносить у літературний текст образний зміст кольору, форми, композиції тощо. Однак автор під час опису передає своє сприйняття і розуміння твору, свої враження, асоціації, роздуми, а тому в інтермедіальності ми маємо справу не з цитацією, а з кореляцією тексту [18, с. 150-153].

Інтермедіальна практика в українській літературі, як і в світовій загалом, є вельми нерідкісним явищем. У одному з наших досліджень ми вже наводили досить відомі факти цього феномена: „Під впливом скульптури Мікеланжело „Мойсей” І. Франко створив однойменну поему, від вражень подорожі до Єгипту і споглядання пірамід у Лесі Українки народився цілий цикл „Єгипетські фантазії”, поетичні роздуми про двоєдиність Людського й Божого в образі Богородиці, про святу жертвну любов до ближнього Богоматері, а також про її безмежне горе

від втрати сина, її материнську муку виникли в І. Франка, М. Рильського та Р. Лубківського від споглядання полотна Рафаеля „Сікстинська Мадонна” [5, с. 20]”. С. Сапеляк написав „Акафіст...” під впливом споглядання ікони пресвятої Богородиці з іконостаса святої покрови в Харкові. У І. Стефурака від вражень од живописного твору народилась поезія „Над картиною „Зняття з хреста”. І. Драч написав цілий цикл віршів під назвою „Варіації на теми картин Тетяни Яблонської”, назва якого говорить вже сама про себе. Цікавим видом інтермедіальності є автоінтермедіальна картина Т. Шевченка „Катерина”, написана в 1842 році за мотивами Шевченкової ж поеми „Катерина” (1840 р.). Є ще безліч фактів такого взаємопоєднання і взаємопроникнення різних видів мистецтв, а тому проблеми явища інтермедіальності в літературі і мистецтві не залишилися поза увагою вчених. Їх вивчали Ірина Борисова, Н. Миш’якова, Н. Тишуніна, та ін. В українському літературознавстві над цим питанням працювали В. Стус, аналізуючи вірші І. Франка і М. Рильського „Сікстинська мадонна”, В. Пахаренко, розглядаючи літературу у взаємозв’язку з іншими видами мистецтва загалом. Однак інтермедіальна практика поетів-дисидентів не була предметом ґрунтовного дослідження літературознавців, хоч є вельми характерною для їх творчості. Тобто поети-дисиденти, сидячи за ґратами чи за колючими дротами, або в далекому вигнанні наснажувалися у своїй творчості спогляданням репродукцій із відомих картин, листівками, слуханням музики у записі тощо, а тому на їх поетичному полі зустрічаємо чимало інтермедіальних творів. Дослідження цієї проблеми і є метою даної роботи. У статті розглянемо найяскравіші зразки інтермедіальної практики дисидентів, окреслимо коло зацікавлень цих поетів, виявимо особливості рецепції та інтерпретації ними образів творів інших видів мистецтва.

Візьмемо, приміром, вірш В. Стуса „По кому – подзвін? А по нас...”. Тут увагу привертають нетрадиційні уявлення поета про час, тобто час асоціативно бачиться митцеві в образі рідкої субстанції: „*По кому – дощ? І ніч по кому? / По нас. І капає за комір / із верхньої полиці час* [16, с. 236]”. Химерні уявлення В. Стуса про час як про рідку субстанцію, що повільно скапує з полиці, суголосні з ірраціонально-асоціативними часовими образами С. Далі з картини „Постійність пам’яті” та автоінтертекстуальної відносно неї картини „Розпад постійності пам’яті”, де химерність образів розм’якшеного годинника, що повис на гілці засохлого дерева, та його кількарізних віддзеркалень у воді нагадує реципієнтові про плинність часу і тимчасовість всього суцього на землі. „Цей образ розповсюджується в область несвідомого, збуджуючи універсальне людське переживання часу і пам’яті”, – слушно зазначив Н. Харріс, описуючи картину С. Далі [19, с. 20]. Вода, в якій віддзеркалюється годинник, може символізувати ріку Забуття, Лету, Стікс тощо. Важко сказати, чи В. Стус був знайомий з живописом С. Далі, що не виключено, враховуючи широту зацікавлень поета, чи, можливо, Стусова

асоціативна думка працювала паралельно з геніальним художником (явище в науці та мистецтві досить часте). Однак не виключено, що тут наявне явище інтермедіальності, яке розгортається по осі „живопис – поезія”.

І достеменно відомим яскравим прикладом інтермедіальної практики поета є вірш „Сиджу надвечір – при багатті...”. Цей твір засвідчує наявність у поетичній творчості В. Стуса такого типу інтертекстуальних взаємозв’язків, коли елементи літературного твору співвіднесені з позалітературними системами. Поетичну картину цього твору можна прочитувати у багатшаровості, оскільки аналізована нами поезія перегукується як із творами усної народної творчості та з іншими літературними творами, так і з творами живопису, з листівками.

По-перше, як уже згадувано в контексті іншого нашого дослідження, вірш цей написаний у стилі козацької пісні. Ліричний герой вірша, самотній козак, що веде нерівну боротьбу з татарвою, оспівує свою нехитру долю під звуки бандури під час вечірнього перепочинку біля вогнища. Бандурист свідомий свого майбутнього, розуміючи, що десь положить свою буйну голівоньку в нерівному бою з ординцями. Однак доки ще є сила в руках, щоб тримати зброю, він налаштований рішуче [3, с.78-79]: „*Та є ще люлька і шаблюка, / ще є пістоль і довгий спис. / Дарма, що світ немов гадюка, / наліг на груди й горло стис*” [16, с. 121]. А звернувшись до епістолярію, можемо впевнитися, що козак Мамай став прототипом ліричного героя цього твору. На художнє змалювання обговорюваного образу В. Стуса надихнули різні твори та ілюстрації до них. Приміром в одному з листів до дружини й сина поет писав: „А це вірш, із якого я визирую своїх мамаїв” [17, с. 166]. Отже, образ козака тут є збірним (на що вказує вжиті в множині узагальнено прозивне слово „мамаї”), оскільки писався асоціативно з багатьох джерел: статті П. Білецького „Козак Мамай” – українська народна картина”, роману О. Ільченка „Козацькому роду нема переводу, або Козак Мамай і чужа молодиця” і вірша М. Рильського в ньому, а також народних пісень, переказів, дум та ін. На збірність цього образу та на інтермедіальні його горизонти вказують і роздуми В. Стуса, викладені в листах до рідних: „Цікаво думати про козака Мамаю – цього іранця чи тюрка за психологією. І я згадав, що колись чув українські думи в грі на флейті чи кларнеті – і такими східними вони видались мені, як карпатські давні пісні, виконані на дрибні. Дуже, дуже цікава книга” [17, с. 459]. Про свої враження від зображеного на листівці козака Мамаю В. Стус писав так: „... цей образ – пуп’янок народного сприймання-щита – цікавий надто: ця ідилія степу, моментальний, як від блискавки, фотознімок спокою! Вояк, філософ, поет, страдник – йому є про що думати з такими великими очима, із крутим чолом. Але художник не міг доглупатися більше, над чим він думає: парсуни надто мало, аби здогадатися. Але як близько цей мамай од Сковороди (зброя – то як дитячі іграшки коло нього). І ця вся мертва природа (люлька, дзбанок) – додачі, як квіти,

писані петриківцями на плечах. А в кольорах неба стільки тривоги і полохкої заграви (довгий наш невроз, хований у колориті ночі)” [17, с. 160].

Очевидно також, що поетові була відома версія походження цього імені (Мамай): дослідники вважають, що це половецько-татарське ім'я походить від ідолів на вершинах курганів, яких у давнину називали мамаями. Козак Мамай – своєрідне втілення українського характеру, образ волелюбності, стійкості та невмирущості народу. Протягом століть, од нападників усяких одбиваючись, плекав він одвічну мрію: не воювати, не гарбати, не ярмити нікого, а в себе вдома риштувати, мурувати, будувати [6, с. 233]. А тому варто тут зазначити, що образ козака Мамаю надихав на творчість багатьох українських митців: письменників, поетів, художників. Приміром, у творчому доробку І. Калинця також зустрічаємо цей образ у вірші „Мамай”, в котрому зображено козака Мамаю як мужнього, розумного й непоборного захисника вітчизни: „Помагай-бі, Мамаю, / шабля тебе не бере, / куля обминає. / – А я знаю таке зілля – таке зілля-трунок: / воно росте на Україні, / має срібні струни” [9, с. 230]. З цим образом у І. Калинця також пов'язана ціла збірка поезій „Міф про козака Мамаю”. Це одна із восьми збірок „Невольничої музи” поета. Написана вона, за зізнанням самого автора, на честь українських політв'язнів, колишніх упістів: „... є в мене табірний поетичний цикл, пов'язаний з міфом козака Мамаю. В його основу лягла незнищимість духу оцих людей [українських політв'язнів-упістів] ... їхня прив'язаність до традицій, до свят... теж невмируще почуття гумору, який навіть крізь біди і сльози дозволяє добачати і віднаходити розсипані зернини радості життя” [7, с. 27].

Збірка ця складається з десяти циклів, в яких у певній послідовності поет оспівує історичне минуле своєї держави, зокрема козаччини, завдяки котрій, як відомо, свого часу збереглася і розвинулася українська культура в умовах ворожого оточення. Відкривається збірка циклом поезій „Дуб пишній”, в котрій автор описує різні історії, звичаї, перекази й повір'я, пов'язані з козаччиною. Поезії цього циклу стилізовані під народні думи про козацтво. Для змалювання образів поет використовує народну символіку. Так, могутній дуб є уособленням козака-запорожця. Дуб в Україні вважався священним деревом. За прадавніми віруваннями, дуб (прадуб) є першодеревом світу. Згідно з прадавніми віруваннями, прадуб росте у Вирії й плодоносить молодильними яблуками, які дають богам безсмертя. [14, с. 23]. У народній уяві дуб асоціювався з силою, міццю та витривалістю. Він завжди виступав як символ незламної сили й могутності. У народнопісенній творчості з дубами порівнювали молодих кремезних парубків та чоловіків. З молодим сильним козаком-запорожцем, який протистоїть всім вітрам, всім незгодам дуб асоціюється у поезіях В. Стуса („Ми не перші, і не останні...”, „Захмелів землю дуб...”, „За літописом Самовидця” та ін.). До такої символіки вдається й І. Калинець у обговорюваній поезії. Образ калини, який змальовується у рефреном повторюваному кінцевому

рядку кожної строфи першого вірша циклу також символічний. Він є уособленням молодого дівчини (або жінки), дружини чи коханої мужнього козака. В українській традиції калина символізує дівочу красу та цноту, юнацьку честь і лицарську шляхетність, а ще – щедрість, терплячість і витривалість. За М. Костомаровим, білизна квітів – символ дівочої цноти, а кетяг ягід калини – символ дівочої краси [11, с. 72].

У другому циклі, „Україні”, поет описує різні регіони України (Закарпаття, Буковину, Покуття, Галичину, Волинь, Поділля), згадуючи найвизначніші місця, події й осіб, причетних до того чи іншого куточка України. Серед тих, хто, на думку поета, найбільше вартий уваги, автор називає Духновича, Кобилянську, Кобилицю, княгиню Ольгу, Стефаніка (покутянського Геродота) і т. п. У третьому циклі, „Місяцелов”, І. Калинець описує циклічність життя українців, їх заняття, свята й обряди, що притаманні кожній порі року, кожному місяцю. Образ Мамає проглядається в багатьох віршах цього циклу. Вживаючи слово „мамай” як загальнопрозивне, часто в множині, поет підкреслює множинність і різноплановість цього образу, тобто цей образ збірний: всі найкращі риси козака-захисника вітчизни, трудівника, будівельника, творця притаманні йому. У циклі „Лицарія” описуються всі атрибути козака-запорожця, без яких він не міг би воювати: кінь, лук, мушкет, порохівниця, шабля, люлька, торбина, шапка, бандура, герб, а також перо. Перо автор додає від себе, підкреслюючи, що його нема на картинах (цей факт є ще одним свідченням інтермедіальності Калинцевого твору). Таким чином, І. Калинець імпліцитно проводить думку, що перо також здатне бути зброєю, за допомогою якої можна воювати з ворогом не менш успішно. Вельми цікаву особливість в архітектоніці цього циклу, котра „перекидає місток” між поезією і живописом і вказує на інтермедіальні горизонти обговорюваного твору, відзначив М. Ільницький. Дослідник стверджує, що „домінанта циклу „Лицарія” – малярська. Не в способі образотворення, а в принципі організації сюжету, його внутрішньої структури. Це справді цикл-„парсуна”, точніше – „парсуна” козака Мамає, яку знаємо з численних зображень. Живописність композиційної побудови циклу видає те, що І. Калинець окремим віршем відокремлює всі атрибути „парсуни”: коня, лук, мушкет, порохівницю, шаблю, люльку, торбину, шапку, бандуру, герби” [8, с. 169.]. М. Ільницький впевнений, що І. Калинець, використовує у цьому творі малярський принцип зображення літературних образів, а відтак „мовби заперечує відоме твердження Г.-Е. Лессінга, згідно з яким у поезії „сюжет дає видиму поступову дію, що її окремі відтінки послідовно розгортаються один за одним у часі”, а в малярстві навпаки – „видиму застиглу дію, що її окремі відтінки розгортаються один побіч одного в просторі, іншими словами, „часова послідовність – поетова, просторова – царина малярева”. Поет у даному разі чинить всупереч цій тезі представника класичної етики – він обирає не

категорію дії в часі, а категорію простору, розташовуючи предмети один біля одного” [8, с. 169].

П'ятий цикл поезій збірки „Міф про козака Мамає” називається „Чар”. Цей цикл являє собою стилізовану під народну казку оповідь про кохання Анни Пристоянни і молодого козака. Однак недовгим було їхнє щастя: „заговорив бубон дикого поля” і війна-розлучниця зробила свою чорну справу, а навздогін козакові лише „запломеніли долоні мольби / на рушникових стінах мигтючи...”. Такий, не зовсім притаманний казкам, кінець, котрий, проте, не був рідкісним явищем у житті українців, змалював поет у казковому циклі „Чар”. Недовгі зустрічі і розставання надовго, а часто й навічно – ось гірка правда життя в Україні періоду козаччини. У циклі „Гостинець із вузлика” поет продовжує оповідати казки та легенди, стилізовані під народну творчість, про сумну Місяцівну, Вітрову доньку, Морозенка, молодого козака, що по смерті став квіткою-маком. Іншим видом стилізації є цикл „Явлені письмена”. Він написаний у стилі прадавніх літописів. Тут автор торкається проблем, котрі завжди були актуальними для українства: боротьба з ворогами, побратимство і зрада, міжусобиці. Декларація єднання, котра завжди була болючим питанням для українства і звучала в багатьох літописних документах, наскрізним променем проходить і через поезію І. Калинця. У циклі „Семигини” поет виводить символічні образи семи представників українського суспільства, тавруючи сім основних смертних людських гріхів, що руйнували Україну духовно й морально. Лінь, боязка покірність, жадібність, п'янство, словоблудне відступництво, заздрість і зрада – ось ті основні негативи, що заважають нашому народу бути господарем на своїй землі, вважає І. Калинець. Варто зазначити, що на подібних проблемах українського суспільства наголошували ще Т. Шевченко, І. Франко, торкалися їх і Є. Маланюк, В. Стус, Л. Костенко та ін. Цикл „Віршові надписи” присвячено оспівуванню основних речей, з якими козак стикається у щоденному житті: піка, пляшка, картуш, кобза, ладівниця, прапорець. Про улюблені козацькі напої, якими звеселяє себе вояк після бою, розповідається у циклі „Кришталева чара”. Згадується тут і про меди об'ярні, і про медовухи полинні, і про калганівку, і про вари та кваси, і про пиво бабайське. Ставлення до питва амбівалентне: інколи воно звеселяло душу, інколи лікувало, а подекуди козак впивався так, що пропивав всі свої статки: „*Пили ми, вої, пили – / голову загубили. / Свою – то й так, а княжу – / на чашу вражу*” [10, с. 381].

Як бачимо, у збірці „Міф про козака Мамає” І. Калинець із філігранною точністю, без прикрас розповідає про різні боки життя козаків-запорожців та про історію і розвиток українського суспільства в часовій та духовній тягlostі. Прообразом козака Мамає цього твору є видатні люди різних часів і епох, героїчні і не зовсім вчинки українського козацтва. А наснажувався поет виданням репродукцій, що мав у своїм домі в далекій чужині: „*над нами сибірська ікона / під вишивкою / по очі зодягнена / в жовту бляху / навпроти / цілий кіш*

*мамаїв / (ленінградське видання) / відважних / із розхристаними грудьми*" [10, с. 392].

Яскравим зразком інтермедіальної практики І. Калинця є також інший цикл його поезій, „Листівки”, зі збірки „Звениславині купави”. Тут поет завіршовує враження від споглядання тридцяти листівок, які надсилав своїй донечці з неволі. Зображення на листівках служили поштовхом до творчості, підказували тему, однак вірші, наснажені ними, не є лише переспівом зображуваного. Здебільшого зображені на листівках квіти чи дерева нагадували поетові Україну, і він вдавався до спогадів. Так, сама назва циклу навіяна зображенням квітів-купав на листівці. Поет згадує про щасливі хвилини спілкування з донечкою на природі і як вона зривала ці квіти в ті давні часи: *„Так жовто світяться купави / із сріберних свічад води, / нас згадкою осолоди / про жовті у ставі купави. / Ти їх зривала у заплаві - / поштівкою дійшли сюди”* [10, с. 77]. А зображення на листівці – А. Манастирський. Верби – викликали спогади про „верб’яне” дитинство поета і дитячу казку про язикату Феську, у котрої росли груші на вербі, і казку про вербу, яка, відчиняючись, обдаровувала бідну дівчину Ганну різними статками, і про Мавчину вербу-матусю, про журбу Глібова тощо. Листівка О. Мурашка „Настурції” навіяла спогади про квітничок біля матеріної хати, на якому ціле літо лилася „гіркаво-пахуча музика” з настурцій, званих в Україні красульками. А листівка А. Матісса „Квіти в голубій вазі на синій серветці” навіяла сумний спогад про гірку розлуку з сім’єю, про неможливість звичайного людського спілкування: *„Цілу вічність / я не міг / бодай з найскромнішою квіткою / вклонитись мамі, / обняти дружину, / поцілувати дочку”* [10, с. 125]. Деякі листівки, що надсилалися до певних дат описують їх (ці дати). Приміром, на листівці, надісланій до дня народження Звенислави, І. Калинець описує казкові подарунки, які місяць доставить їй від батька, а на новорічній листівці завіршовано стилізацію під щедрівку. Дитячі віршики, колискові, лічилки, пісеньки надсилав поет в Україну разом із листівками. Були там також і серйозні філософські вірші, що спонукали до глибоких роздумів та узагальнень. Тобто у творчому опрацюванні І. Калинця, на тлі поетових роздумів, переживань, асоціацій, зіставлень і протиставлень, зображуване на листівках набувало ще й інших додаткових вимірів, спонукало до вдумливого сприйняття оточуючого світу. В такий спосіб поет намагався спілкуватись із дочкою, впливаючи на її естетичне, національне і культурне виховання, розширювати горизонт її зацікавлень, інтелектуальних і духовних потреб: *„Намагався я підбирати й українських художників, і митців із світовим іменем. Збиралися карточки і багатіла, гадаю, уява моєї доні. Купави – жовті квіти – у назві віршиків, збережених у листах до Звенислави, – наша розлука і наша... нероздільність”* [7, с. 18].

Подібна до циклу „Листівки” інтермедіальна практика продовжується поетом при спогляданні десяти репродукцій Ганни Собачко-Шостак. Цій роботі відведено цілий цикл поезій під назвою

„Червоне поле (слова до Ганни Собачко-Шостак)”. У ньому І. Калинець „ословлює малюнки Ганни Собачко-Шостак” [7, с. 24], тобто обігрує малярські полотна поетичним словом. „Іноді маємо сюжети-інтерпретації, як у віршах на мотиви картин Ганни Собачко-Шостак, сповнені гри уяви, що базується на переплетенні реального і уявного, своєрідному фольклорному сюрреалізмі...”, – слушно зауважив з цього приводу М. Ільницький [8, с. 152]. Таку ж поетичну інтерпретацію живописних творів І. Калинець здійснює у циклі „Містерія зілля за Ксенофонтом Сосенком”.

А ось у вірші „Купальниця” з циклу „Зільник” переплелися такі химерні авторські асоціації, спогади, враження, що цю поезію можна розглядати в кількох аспектах. Судячи з назви вірша та й циклу, до якого він входить, ідеться про квітку. Однак згадування білопіни, рожевої мушлі та фраза „німіє квітковий Ботічеллі” наводить на думку про картину італійського художника С. Ботічеллі „Народження Венери”. Ось який шлях у дослідженні цього вірша здійснив М. Ільницький: „Цілком зрозуміло, що спочатку шукаємо рослини з назвою „купальниця”, оскільки вірш із „зільника”. І справді, в ботанічних довідках можна прочитати, що купальниця (лат. назва *Trollins*) – це багаторічна рослина родини жовтцевих, яка росте на луках і має великі яскраві квіти. Можливо, саме ця квітка в уяві поета „перекинула місток” спершу до богині Венери „з білопіни рожевої мушлі”, а відтак до картини італійського художника епохи Ренесансу Сандро Ботічеллі „Народження Венери”, в якій Венера стоїть не то на квітці, не то на мушлі. Венера, як знаємо, народжена з морської піни, отже, асоціація з „купанням” цілком природна” [8, с. 157].

У збірці „Поезії з України” („Відчинення вертепу”) І. Калинця, як уже нами зазначалося в контексті іншого дослідження, „згідно з традиціями вертепного жанру, між діями вертепу розміщено інтермедії. Однак на відміну від початкової драматургії, інтермедії І. Калинця, котрі за традицією жанру мали б забавляти глядачів смішними історіями, не є жартівливими. Перша інтермедія „Мій давній голос” подає віршовані оспівування архітектурних та живописних витворів мистецтва („Архітектура”, „Юр” М. Сосенка”, „Юр” О. Новаківського”, „Будинок”, „Муза” О. Новаківського”, „Автопортрет” О. Новаківського”, „Пробудження О. Новаківського”, „Зима” О. Кульчицької”, „Лемкиня” П. Обалія” тощо). Тобто автор тут, наснажуючись витворами інших видів мистецтва, творить віршовані образи цих мистецьких шедеврів, привертаючи таким чином увагу реципієнта до серйозної проблеми збереження пам’ятників старовини, а через них і історичної пам’яті” [4, с. 39]. Торкаючись „архітектурної” теми, поет цілеспрямовано апелював до історичної пам’яті свого народу, закликав до збереження архітектурних пам’яток, котрі водночас є й пам’ятками історичними та духовними. Отже, як підкреслено в уже згаданому іншому нашому дослідженні, „інтертектуальність цих ліричних мініатюр, як і всієї збірки, є не лише інтенціональною, тобто усвідомленою, але й цілеспрямованою,



підпорядкованою єдиній меті: навернення українства до своїх праісторичних коренів, пробудження від летаргічного сну-забуття, оскільки боліло серце поета за щоденно знищуваними пам'ятками, котрі віками витворювалися генієм людського розуму і майстерністю роботящих рук" [4, с. 39]: „Тріщали предвічні зруби, / летіли гонти, як пір'я: руйнували дерев'яне чудо / людської праці та віри" [9, с. 58].

Продовжується „живописно-архітектурна" тема й у поезії І. Калинця „Італійське подвір'я. Поривання". Тут поет, починаючи з опису знаменитого будинку Корнякта з його прекрасним італійським двориком, ніби проводить читача по найкращих старовинних місцях Львова і репрезентує визначні архітектурні та історичні пам'ятки свого міста: Будинок Корнякта, П'ятницький іконостас, Чорну кам'яницю, Портрет Варвари Лянгіш (Лянгішівни), Мереживні каплиці і багато інших. У цьому зв'язку поетом згадуються й імена найвизначніших людей, що так чи так були пов'язані з історією Львова та України, мали відношення до становлення та розбудови міста Лева. Таким чином, поет співає пісню-гімн своєму місту, гімн праці, гімн натхненню і творенню: „Там, з тінистої лоджії, / сам меценат русинський жмуриться: / в ясному сонці русинському / витягують вгору його Корняктову дзвіницю, / наче веснівку: / пісня риштувань, пісня сокир, / пісня жайворонків над Княжою Горою, / пісня Крокуючого Лева у Відчиненій Брамі, / пісня волоків із брилами, / пісня наструнчених коней / із медових околиць: / З д в и ж е н н я! " [10, с. 485].

Цікавим зразком інтертекстуальних схожень у творчості І. Калинця є й поезія „Акафіст до Богородиці із Красова" зі збірки „Дванадцята сумна книжка". Для обговорюваної теми важливе місце події, зображене на іконі: дія відбувається на „охристому тлі ікони, де відсутня перспектива, винайдена у нас значно пізніше, але недавно проклята Голосом Зневіри". Тобто цікавими для нас є інтермедіальні аспекти цього твору: поет змальовує мадонну в старовинному українському вбранні, чим конкретизує час і місце написання ікони, однак кольорова гама її одягу відповідає християнській традиції, тобто біблійним описам, та й „охристе тло" символічне: жовтий (золотий) колір, що поєднується з білим – це символ святості, духовної чистоти. Щодо змалювання образу Богоматері в цьому творі Т. Салига висловив такі міркування: „До речі, таке „приземлення" Богоматері, або введення її в реальний світ конкретного часу, побутує в нас майже як національна усталена творча традиція. Пригадаймо принаймні „Скорбну мати" П. Тичини чи українське малярство" [15, с. 44].

У монографії 1968 року, присвяченій літературі німецького романтизму, Стівен П. Шер накреслив лінію інтермедіального горизонту, ввівши поняття „вербальна музика" (verbal music) і запропонувавши розрізняти його з терміном „словесна музика" – word music (Sher 1968). Він увів три способи репрезентації музичного в літературі: а) словесна музика (word music, wortmusik) – література намагається запозичити засоби вираження музики, прагне домогтися музичної милозвучності вірша; б) уподібнення словесного тексту до

тієї чи іншої музичної форми і структури; в) вербальна музика (verbal music) – література прагне відтворити музичний художній світ, передати специфіку музичного переживання [2]. У цьому контексті викликають інтерес ряд творів І. Калинця зокрема, його поетичний твір „М. Березовський. Концерт соль мінор. 1766”, котрий складається із чотирьох частин: „1. Adagio”, „2. Allegro”, „3. Adagio”, „4. Фуга”. Цей твір нами віднесено саме до вербальної музики, оскільки в ньому автор дає літературну репрезентацію (в поезії) існуючого музичного твору. Тобто Калинцеві тексти подають своє, суб’єктивне, сприйняття музичного твору, одночасно відтворюючи музичний художній світ концерту, зазначеного автором у заголовку. У першій частині, „1. Adagio”, І. Калинець наголошує на неперебутності музики М. Березовського, котра щоразу викликає у нього безліч емоцій і змушує кожного разу по-новому переживати деякі моменти свого життя: *„Усоте / скільки б не клав своє серце / на затемнене сонце – / на каруселю платівки – / воно сторчма шугоне додолю, / у бездиханне провалля / вже після першого такту: / ... / Та високе твориться диво: / трепетні рухи звуків, / збратані в унісон, / у гомофонній згоді / стверджують Начало – / возносять із моїм серцем / опечалений гімн буття, / його барокову журбу / за рясним гомоном села, / за зірчастим сволоком, / за могилянським ірмологіоном, / за рокотанням Вітчизни неблизької – / країни Найправдивішого Натхнення”* [10, с. 491]. Умовно зберігаючи у своїй поезії структуру концерту, поет передає свої переживання і емотивно-асоціативні враження від прослуховування кожної його частини. Музичні акорди, торкаючи найтонші струни поетової душі, викликають враження зустрічі з Вічністю. Буттєві кінці й начала сходяться для поета у цій прекрасній музиці. Думка про вічність життя і мистецтва наскрізним променем проходить через весь твір І. Калинця: *„З фіналу / еднаються у Божій точці круговороту / із Витоком, / із Джерелом – / de profundis / неперервна і неопалима”* [10, с. 496]. Крізь призму особистісних переживань митця висвітлюються вічні істини, що закодовані ще в Біблії. Біблійне „Я Альфа і Омега, Перший і Останній, Початок і Кінець” [1, с. 296] чітко простежується в багатьох рядках обговорюваного твору, а також „de profundis” (із глибини воззвах...) – початок покаяльного псалма.

Вельми цікавим явищем у аспекті інтермедіальності є пісня про голубих танцівниць та велике щире кохання лебедя до принцеси („На листівці – Дега. Голубі танцівниці. Пісенька”) І. Калинця, про котру нами вже згадувано у ще не опублікованій статті “Інтертекстуальні аспекти пісенної творчості І. Калинця”. Цей вірш є досить оригінальним прикладом поєднання „живописних” та „музичних” інтермедіальних обривів у творчості поета. Судячи з номінації, поштовхом до написання цього твору була листівка з репродукцією до картини Е. Дега „Голубі танцівниці”. Однак про голубих танцівниць поетом згадується лише у приспіві-рефрені, а сюжет пісні розгортається на тлі музики К. Сен-Санса „Лебідь” із сюїти „Карнавал тварин”: *„У Парижі квітчастім / між лілей і купав / жив там Лебідь*

*Сен-Санса, / що Принцесу кохав. / І Принцесі не спиться / у солодкій журбі. / Голубі танцівниці, / голубі...*". [10, с. 110]. Як, бачимо, під впливом французьких митців, живописця Е. Дега та композитора К. Сен-Санса, в українського поета народився досить оригінальний пісенний твір. Отже, інтермедіальна лінія створеного пісенного твору І. Калинця проходить як через живопис, так і через музику. Варто також зазначити, що вищезазначений музичний твір К. Сен-Санса послужив творчим поштовхом для російського балетмейстера М. Фокіна, який у 1905 році поставив на його основі всесвітньо відомий балетний танець „Помираючий лебідь” для Анни Павлової [11].

Отже, можемо вести мову про інтермедіальність художнього світу поетів-дисидентів В. Стуса та І. Калинця, тобто наявність поєднання в їхній творчості літературного тексту з фрагментами „текстів” інших видів мистецтва. Як бачимо, інтермедіальна практика поетів-дисидентів має досить широке застосування. Вона розповсюджується на різні види мистецтва: живопис, архітектуру, скульптуру, музику. Однак, якщо розглядати всі ці твори у рамках типології, запропонованої в одній із наших попередніх праць [5], то всі вони, безумовно, належать до комбінованого типу інтертекстуальності, тобто не лише інтермедіальні горизонти, але й інші інтертекстуальні вкраплення прочитуються в цих творах. Ця проблема може стати предметом подальших досліджень.

1. Біблія. – Об'єднання біблійних товариств, 1990. – 1255 с.
2. Борисова И. Перевод и граница: перспективы интермедиальной поэтики. – University of Toronto // Academic Electronic Journal in Slavic Studies, TSQ № 19. – Toronto Slavic Quarterly. – № 7. – 2004.
3. *Віват Г.І.* Поетика пісенного жанру у творчості Василя Стуса // Література. Фольклор. Проблеми поетики: Зб. наук. праць – Вип. 22. – Ч. 2: Аспекти духовності української літератури. – К.: Акцент, 2005. – С. 70-85.
4. *Віват Г.І.* Інтертекстуальні аспекти збірки поезій І. Калинця „Відчинення вертепу” // II Міжнародний театральний симпозіум „Література – театр – суспільство”: Збірник наукових праць: У 2 т. / За ред. проф. О. Мішкова. – Херсон, 2007. – Т. 1. – С. 38-41.
5. *Віват Г.І.* Явище інтертекстуальності в літературі та мистецтві: проблеми інтерпретації і типологізації (на матеріалі творчості Василя Стуса) // Наукові праці Кам'янець-Подільського державного університету. Філологічні науки. Вип. 14. Том 2. – Кам'янець-Подільський: Абетка-НОВА, 2007. – С. 11-25.
6. *Войтович В.М.* Українська міфологія. – К.: Либідь, 2002. – 664 с.
7. *Гусар-Струк Д.* Невольнича муза, або Як „орати метеликами” // Ігор Калинець. Невольнича муза. Вірші 1973-1981 років. – Балтимор – Торонто: Смолоскип, 1991. – С. 7-31.
8. *Ільницький М.* Ключем метафори відімкнені уста... Поезія Ігоря Калинця. – Париж – Львів – Цвікау: Зерна, 2001. – 146 с.

9. *Калинець І.* Зібр. тв.: У 2-х т. Т. 1. Пробуджена муза. – К.: Факт, 2004. – 417 с.
10. *Калинець І.* Зібр. тв.: У 2-х т. Т. 2. Невольнича муза. – К.: Факт, 2004. – 544 с.
11. *Костомаров М.І.* Слов'янська міфологія. – К.: Либідь, 1994. – 384 с.
12. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р.Т. Гром'яка, Ю.І. Коваліва, В.І. Теремка. – К.: ВЦ „Академія”, 2006. – 752 с.
13. *Майкапар А.* „Лебедь” Сен-Санса. Великий, но не геній // *Искусство.* – 2000. – № 15.
14. *Плачинда С.* Словник давньоукраїнської міфології. – К.: Укр. письм., 1993. – 63 с.
15. *Салига Т.Ю.* Десять „заповідей” від Ігоря Калинця, освячених Шевченком (Есе про Калинця з допомогою його інтерв'ю) // Салига Т.Ю. *Вокатив* (Літературно-публіцистичні статті). – Львів, 2002. – С. 36-45.
16. *Стус В.* Твори: У 4 т., 6 кн. Т. 3: кн. 2. – Львів: Вид. спілка „Просвіта”, 1999. – 496 с.
17. *Стус В.* Листи до рідних // *Василь Стус. Твори у 4-х томах 6-ти кн. Т. 6* (додатковий), кн. 1. – Львів: Вид. спілка “Просвіта”, 1997. – С. 163 – 167.
18. *Тишуніна Н.В.* Методологія інтермедіального аналізу в світлі междисциплінарних досліджень // *Методологія гуманітарного знання в перспективі ХХІ століття.* СПб.: Санкт-Петербурзьке філософське товариство, 2001. – Серія „Symposium”. Вип. № 12. – С. 149-154.
19. *Харрис Н.* *Жизнь и творчество Дали*, 1994 Parragon Book Service Limited. – 79 с.

### Summary

The intermediality phenomenon as spiritual inspiration of a creative personality is considered on basis of intermedial practice of dissident poets such as V. Stus and I. Kalinec. It is noted that intermedial practice of dissident poets is sufficiently wide applied. It spreads on different kinds of arts: painting, architecture, sculpture, music.

**Key words:** intertext, intermediality, media, extraliterature systems.

Стаття надійшла до редколегії 18.09.2007