

## ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ ПОВІСТІ Г. ГЕССЕ «ОСТАННЄ ЛІТО КЛІНГЗОРА»

*У статті висвітлюється методологія інтермедіального зв'язку словесного й образотворчого мистецтва. Повість Г.Гессе «Останнє літо Клінгзора» аналізується під кутом зору художньо-світоглядної моделі естетичного смислу, ключовими категоріями якої є екфразис, поезис, емпатія. Експресіоністичний живопис головно-го героя повісті розглядається як зв'язок системного перетворення поезії і музики, визначеності слів і стихійності звуків, співвідношенням кольорів.*

**Ключові слова:** *інтермедіальність, мімесис, екфразис, поезис, емпатія, експресіоністичний живопис, поезія, кольорова палітра, смисловий вибух, психологія творчості.*

Повість «Останнє літо Клінгзора» (1919) - свідчення появи «нового» Германа Гессе. Після смерті батька, перебування дружини Марії Берноулі у лікарні для нервовохворих, переселення з Берна до Монтагноли, знайомства з мисткинею Рут Венгер, Гессе мовби прокинувся зі «сонного» стану, радикально змінивши себе і стилістику своїх творів. Це вже не рівна, спокійна лірично-філософська проза, а новаторська, емоційно-напружена, експресивна проза, де має місце гра з читачем, відкритий фінал, моделювання «ігрового» хронотопу. З перспективи аукторіального оповідача у творі розкривається доля художника Клінгзора, ім'я якого асоціюється з головним персонажем незавершеного роману Новаліса «Генріх фон Офтердінген», що вказує на традицію «роману про художника» [1]). Герой повісті Г.Гессе поєднує чуттєву повноту життя і духовну глибину мистецтва.

Літо 1919 року стало для Клінгзора останнім спалахом творчості, одухотворенням чуттєвості, еросу-духу[2]. Прагнучи позбутися гнітючих думок про смерть, він шукає розраду у вині, любовних пригодах, малюванні. В кінці літа Клінгзор завершив роботу над своїм автопортретом.. Вийшов не просто портрет людини, а цілий ландшафт, спектр кольорів, в ньому – народження і смерть, фотографія і фантазія, втеча від життя, і любов до нього, немилосердний самоаналіз і самопізнання, близькість до всього живого, і самотність. Завершивши автопортрет, Клінгзор на деякий час повертається до буденного життя: він вирушає до міста за фруктами і цигарками, але читач знає з передмови, що він це робить безпосередньо перед загадковою смертю, що нагадує самогубство. Відкритий фінал не дає відповіді на запитання,

якою ж смертю помирає герой - гріховною чи благодатною. «Супроти смерті мені не потрібна зброя, тому, що смерті немає, - повчає Клінгзора астролог. ...А є одне - страх смерті. Його можна перебороти, супроти нього є зброя». [3,576]. Страх перед смертю переборюється поєднанням чуттєвого і духовного. Автопортрет Клінгзора і є такою миттєвістю «життєсмерті», набуття себе у божественному світі.

Гессе пов'язує походження світу мистецтва з материнським, жіночим началом- хаотичним, спокусливим, багатоликим, що проміниться любов'ю, крізь яку проглядає й образ смерті. Як творча особистість він розуміє: художник створює картини для того, аби «хоч щось врятувати від великого танку смерті, аби хоч щось залишити, що проіснує довше, ніж ми самі» [4,144]. Гессе визнає універсальність словесної творчості. але мова, як індикатор стану культури, не задовольняла його потреби: він гостро відчував її обмежені можливості. Образотворче мистецтво привернуло його увагу насамперед тим, що воно вимагає спостережливості, жвавої уяви і зосередженості: митець ретельно зважає, вибираючи момент фіксації. Живопис оречевлює, робить наглядними поетичні образи [5]. Гессе цікавить, однак, дещо інше: як відбувається становлення художника. Його героєві відкривається призначення справжнього митця –здійснити неможливе, сумістити несумісне - смерть і насолоду, чоловіче і жіноче, інстинктивне і духовне.

Плідною для аналізу взаємодії літератури і живопису є методологія інтермедіального аналізу, що дозволяє розкрити взаємодію різнорідних художніх дискурсів у просторі їх перетинання, виявити «канали зв'язку» словесного й образотворчого мистецтва у творі з поліхудожньою структурою

В основі естетичного смислу - мімесис, важливий принцип розуміння природи і специфіки художньої образності, відношень реального і художнього світу. Але «синтаксис дійсності» не співпадає з «синтаксисом мистецтва». Мистецтво здобуває істину не шляхом простого наслідування, а через згущення, модифікацію реальної предметності, особливу організацію просторовочасової композиції твору.»Мімесис – процес, а не стан. Першопочатково він є властивістю не власне твору, а процесу його творення» [6,348] Звідси визначення естетичного смислу. «Мімесис- не відбиток, а естетична реактуалізація сутності речей»[6 349]./Естетичний смисл сприймається як сутність речей, що співпадає з аристотелівським «нус», а мімесис - його екстатична реактуалізація .

За Гадамером «античний мімесис»- це щось інше, ніж просте «наслідування». «Будь-яке наслідування є перетворенням, посиленням, випробуванням на межі»[7,163] Художній твір, як втілений мімесис естетичного смислу, породжує значні зміни на рівні мікро-і макрокосму. Такий «приріст буття»

[8,187] є втіленням «онтологічної функції прекрасного» - «перекиданням мосту через провалля, що розділяє ідеальне і реальне (власне ,мімесис); несподіване осмислення цінності індивідуального начала [7,279-280].

Центральною ланкою художньо-світоглядної моделі естетичного смислу є екфразис. Ми розглядаємо його не лише як структурно-семантичну одиницю тексту та як один із способів його організації, але і як джерело породження нового смислу-смислового вибуху. Дослідники користуються, зазвичай, загальним формулюванням: «екфразис- будь-яке відтворення одного виду мистецтва засобами іншого»[9.18]. Такому широкому визначенню не вистачає меж і характеру трансформації образної системи одного мистецтва іншим. Якщо мова йде про візуальний екфразис у структурі літературного твору, то необхідно визнати, що перекладуваний естетичний об'єкт (твір живопису) має неперервну природу, а література – дискретну. Екфразис не є ні наслідування дій за посередництвом мови, ні дієгезисом, він є мімесисом стану. Екфразис описує конкретне явище. Проте на відміну від художньої картини, яка відображає предметний світ, в екфразисі в такій же мірі описується як предметний світ ,так і його художнє відображення. Референтність мовби роздвоюється. А в потенційному розходженні між двома відображеннями виникає та протилежність, що, за Платоном, спонукає до роздумів»[10]. У поєднанні різних засобів вираження оприявлюється медійний, посередницький характер мови й образу. Тобто літературознавчий «екфразис» слід розглядати у двох аспектах, на рівні: а) предмету і на рівні б) оповіді.(опису). Як і метафора, екфразис потребує текстової зв'язності на основі аналогії. А оскільки йдеться про детальний, більш обширний у порівнянні з метафорою опис, екфразис різко посилює конкуренцію між атомізацією текстових одиниць та їх інтегруванням у цілісний смисл тексту. Зв'язність твору базується не так на лінійному нагромадженні значень, як на «просторових» відношеннях окремих елементів тексту. Причинно-часова послідовність передається за принципом стрибкоподібного зіставлення віддалених смислових одиниць..

Екфразис, займаючи проміжне становище між описом та оповіддю, управляє як просторовим, так і часовими аспектами, створюючи особливу семіотику художнього тексту,[11]. Як літературний прийом, що має аналогії в образотворчому мистецтві , екфразис переносить уяву читача з предмету зображення на стиль відображення. Звідси посилення художнього ефекту, наголошення художніх засобів перетворення дійсності. Виникає роздвоєння: читач відчуває водночас предмет зображення і зображальність прийому художнього «тексту». Сумісна уява художника і глядача мовби призупиняє час, вихоплює об'єкт зображення з його плину (конкретного місця і часу, його фізичного буття) і переносить у метафізичний вимір.

Зasadничою є думка Ю.М.Лотмана про те, що в реальності мистецтво промовляє різними мовами, які перебувають між собою у відношенні неповної чи повної перекладуваності. Саме перекладуваність неперекладуваного, яка вимагає високої напруги, створює ситуацію смислового вибуху[12,63]. Екфразис - вибухова модель поєднання мови літератури і живопису.[13] Зображальність передається у літературі опосередковано, у словесній формі. Слова ж є знаками-символами, позбавленими образності. Яким же чином знаки-символи стають іконічними знаками без яких література неможлива? Зрозуміти, у який спосіб відбувається така трансформація, допомагають ідеї О.О.Потебні, («Мысль и язык»,1862), який виділив у слові внутрішню форму, етимологічне значення, спосіб, яким виражається зміст слова. Мистецтво – та ж творчість, що й слово. Поетичний образ служить зв'язком між зовнішньою формою і значенням, ідеєю. В образному поетичному слові відроджується й актуалізується його етимологія. Образ виникає на основі використання слів у їх переносному значенні. Вірш – своєрідна словесна акварель, але живописне начало підпорядковане завданню суто літературному. Пейзважлише привід для роздумів про світ, створений Богом, і твору мистецтва, який матеріалізований у речі, створеній людиною.

На становлення Гессе як письменника значний вплив мала творчість Ван Гога, французьких постімпресіоністів, німецьких експресіоністів. Таємниця геніальності Ван Гога у незвичайній ясній свідомості і особливому творчому піднесенні, що виникало у періоди між нападами хвороби. Художник прагнув радше відтворювати почуття на картині, ніж копіювати предметні форми..

Такий підхід характерний і для Гессе. «Мистецтво відкриває людині велику можливість: реалізувати нездійсненні мрії у мрійництві, нездійсненні вимоги реалізувати у поезії, словом, прикрощі життя перетворити на перемоги духу»[14,78]. Ключовою категорією, що дозволяє прояснити архетипну логіку мистецтва як творчої події у структурно-феноменологічному плані, є поезис. В етимології цього слова виділяються два моменти - набуття смислу і творення, чим створюється часо-простір події культури як перетворення природного людського буття.[15]

Бути митцем – велике випробування. Онтологічна тяга і спокуса- доля тих, хто покликаний творити світ за образом і подобою своєю. Митець у чистому вигляді – творець форми світу. яка народжується з пристрасті спокуси: він отримує перемогу над стихією, породжуючи чисту форму світу, але не цього, а світу поетичного органону, який осідає в образах, підтверджуючи тезу про безсмертя душі.

Поезис- смисл і сутність процесу внутрішнього перетворення і трансформації культурного героя, внаслідок реалізації різних культурних практик.

Поезис – думка про потрапляння людини у розломи і розриви часу, прагнення перебороти страх від переживання цих розломів. Сутність культурного завдання – бути жертвою і жертвувателем виробляти поетичний органон. Зміст поезису- метафізичний стрибок, ривок, що його здійснює митець .А поезис - форма органону, за допомогою якого він здійснює цей стрибок [16].

Експресіоністичний живопис в «Останньому літі Клінгзора» -зразок синтетичного переборення поезії і музики, визначеності слів і стихійності звуків. Не випадково герой Гессе - поет і художник водночас його двійник –китайський поет Лі Тай Пе,,співець кохання і вина.

Вільний, музичний вірш дозволив символістам створити образи, аналогічні живопису імпресіоністів. Живопис експресіоністів, до яких автор відносить свого героя, досягає особливої виразності завдяки кольористиці. У палітрі Клінгзора переважають жовтий і червоний кадмій, зелена «веронезе», смарагдовий, кобальт, французька кіноварь і гераневий лак» (3,541). Ці кольори повторюються в описах природи і картин. Акцент робиться на відношенні кольорів «якщо хочеш відтворити кольором якусь частку природи, то потрібно, щоб між кількома кольорами було точно таке відношення, точно така напруга, як у природі» [3,546].

Південний колорит, теми цирку у картинах художників і дружби у стосунках героїв повісті нагадують Ван Гога, Гогена, Сезана «дивні, яскраві і все-таки тихі, мрійливо\_тихі картини із вигнутими деревами і схожими на рослини будинками»[3,541]. Зближує з Сезаном мотив яблук ,ім'я друга-двійника Луї.[17]. Клінгзору найбільше подобалася у творчості останнього карусель вночі. «Пам'ятаєш, там у тебе над фіолетовим шатром, вдалині від всіх цих речей, високо вгорі в»ється маленький прохолодний прапорець, світло-рожевий, такий прекрасний, такий прохолодний, такий самотній, такий до жаху самотній! Це як вірш Лі Тай Пе чи Поля Верлена. У цьому маленькому безглуздому прапорці- весь біль і все безсилля світу і разом з тим- весь добрий сміх над болем і над безсиллям. Намалювавши цей прапорець, ти виправдав своє життя, я вважаю це величезною твоєю заслугою, отой прапорець» [3 ,550].

Характерною особливістю повісті Гессе є поєднання детальних описів картин Клінгзора з мальовничими описами природи, що перемежуються ліричними віршами..

Спочатку це пейзажні ескізи, на яких природа постає немов жива людина. «Ось конус гори з густими тінями скель, він зробив її дуже схожою на гримасу, гора, здавалася, кричала і вила від болю. Ось маленький кам'яний колодязь, півколом на схилі гори, вигин кладки наповнений до чорного тінями, над ним криваве полум'я квітучого граната. Все зрозуміло тільки йому,

тайнопис тільки для нього самого, поспішно-жадібний запис миттєвості, поспішно схоплена пам'ять про кожну хвилину, коли природа і серце поновому і голосно звучали в унісон. А ось і великі ескізи у кольорах, білі листи з яскравими акварелями: «червона вілла у гаю, палаюча, мов рубін на зеленому оксамиті, і залізний міст поблизу Кастилї», червоний на синьо-зеленій горі, поряд фіолетова плотина, рожева дорога. Далі труба черепичного заводу, червона ракета перед прохолодно-світлою зеленню листя(, синій дорожній знак, світло-фіолетове небо з густою, мовби вальцованою хмарою..., тут ані в найменшому відтінку, ані в найменшій лінії не було ні фальші, ні невдачі»[ 3 ,545-546].

Прикметний розділ «День в Карено», де опис природи передано у ритмі кольорів. Один з лейтмотивних образів - «смарагдовий», кольору «веронезе», парасолька мисткині Ерсілії, у світлі якого голова Клінгзора «буде нагадувати опал», а обличчя «м»яко осунулось у синьо-зелену тінь», мов у лоно матері-природи. Переважає червоний колір: завдяки сухому літу тутешні зелені околиці стали напрочуд яскравими і рудими»[3,587]. Головний образ-ЦАРИЦЯ ГІР. «струнка, гнучка квітка, підтягнута, пружна, вся у червоному, жагуче полум'я, сама молодість» [3,561-562]. Вона зникає і з'являється із зеленою хусткою, що оперізує її груди, із синьою хусткою доквуж голови. «Цариця Гір лежала червоною плямою у зеленій траві...»[3,564]. Пейзаж, який Клінгзор подарував Луї: маленька картина, найбільш китайська з усіх, що він їх написав :з хатинкою, червоною дорогою, зубчастими деревами «ВЕРОНЕЗЕ» і далеким іграшковим містом на задньому плані» [3,588]

Вечері товариство сиділо у кав'ярні і насолоджувалося інтелектуальними розмовами за вишуканим вином. «Високо злітали вони на гойдалці над проваллям світу і ночі, пташки у золотій клітці, без рідного дому, без тягару, обличчям до зірок. Вони співали, пташки співали екзотичні пісні, із хмільних сердець кидали вони свої фантазії у ніч, у небо, у ліс, у сумнівний зачарований космос. Відповідали зірки і місяць, дерева і гори. Гете сидів тут і Хафіз, гаряче дурманив Єгипет, проникливо дурманила Греція. Моцарт поспіхався. Гуго Вольф грав на роялі у шаленну ніч» [3/565]

У розділі «Музика занепаду» Клінгзор разом з приятелем Германом (Ту Фу) зустрічаються з вірменином - астрологом, який пророкує Клінгзору сумне майбутнє, що спонукає останнього влаштувати прощальну вечірку зі своїми друзями. Дискусія докола старої Європи, яку азіати невдовзі можуть витіснити з арени ще більше розпалює в ньому жаждою до життя. Клінгзор прагне випити «триста чаш» у «палаючому домі» і «цокнутися з місяцем». Згодом він проживає бурхливу любовну пригоду , яка однак не спроможна відволікти його від похмурих думок.[18]

Настає переосмислення життя. Свої думки Клінгзор викладає у вірші, якого надсилає приятелеві Ту Фу. Затим, визначаючи концепцію своєї творчості у листі до Луї, він зазначає, що «реальними» міщанин називає предмети, які всіма чи хоча б багатьма сприймаються однаково», сам же він збирається «писати тільки фантазії, здебільшого- мрії» [3,585-586] У центрі зображення процес творення, а сам предмет зображення відсунутий на задній план. Клінгзор усвідомлює, що аутентично відтворити стан самопізнання він може лише в автопортреті, цілісність форми якого сприяє концентрації і виразності символічного образу. У його створенні, Гессе поєднує сприймання з різних точок зору і різні типи творчого процесу.

Перше, оціночне, сприйняття визначається оповідачем як парадоксальна суперечність: «Це жаклива і в той же час чарівно прекрасна картина...»[3,590]. Між цими полюсами розміщені різні точки зору, які складають зовнішній, горизонтальний рівень сприймання. Хтось бачить в автопортреті декоративний візерунок:» концерт кольорів, килим вражаючого тону, спокійний і благородний при всій пістявості»[3,590]. Інші –символічну подобу: «спробу визволення від матеріальності (обличчя намальоване мов пейзаж, волосся, нагадує листя і кору дерев, очиці мов ущелини у скелях)...ця картина нагадує натуру не більше, ніж інший силует горилюдське обличчя, інша гілка- руку чи ногу, тобто лише віддалено, лише символічно» [3,589]). Треті– глибокий психологізм:» обличчя Клінгзора, витлумачене ним самим з немилосердним психологізмом, велике відкриття, волаюча,зворушлива, страшна сповідь» [3,589]. Інші точки зору – недоброзичливців: це ,мовляв, результат шаленства, самозакоханості, релігійної манії величі.

Ще один суттєвий рівень сприйняття - внутрішній (очима самого Клінгзора), вертикальний, з глибини дзеркального відображення.. Серед багатьох обличч Клінгзора, одне –величного і жорстокого ІДОЛА, якому приносять в жертву первістків і цнотливок». Інше - європейська ЛЮДИНА, есе homo самотній, спустошений, древній Фауст і Карамазов одночасно, цілковито голий, сповнений дитячого страху перед смертю і повний втомленої готовності померти»[3,590]. В аллюзії однойменного вірша Ніцше лейтмотив свічки ,запаленої з обох боків, як метафори минучості трансформується у діонісійський шал творення. Визволяючись від «предметності», Клінгзор мовби переборює час. Мімезис виливається у поезис, досягаючи емпатії, образотворча сила слова отримує перевагу над літературним описом. А далі ще глибше – праобрази сновидіння: »за всіма цими обличчями спали далекі, більш глибокі, старіші обличчя, долюдські, тваринні, рослинні, кам'яні, мовби за мить до смерті остання людина на землі ще раз хутко, мовби уві сні,

згадувала як аніми й оголюючи внутрішні суперечності і, нарешті, символічно підкреслює повернення героя в лоно праматері-землі.»[3, ]

Творчий процес у Гессе – пригадування, повернення назад у пошуках самого себе. Книги, старі малюнки і картини, листи і фотографії батьків і коханих. «Все цікавило, дратувало, хвилювало, мучило його, тягнуло то туди, то сюди, він все хапав, знову кидав, нарешті тікав до своєї дерев'яної дошки і малював знову. Глибше орав він ущелину свого портрета, ширше возводив храм свого життя, могутніше виражав вічність кожного існування, надсадніше - його тлінність, чарівніше- його усміхнену символічність, насмішкуватіше- його приреченість зітліти»[3,592]. Вища точка напруги боротьби--творчості знаходить вираження у своєрідному кресендо. «Він молився перед своєю картиною й обплывував її. Він був шалений. Як шалений всякий творець. Але у шаленстві творчості він безпомилково розумно, мов сновида, робив все, що вимагало його творіння. Він відчував і вірив, що у такій жорстокій битві за його портрет вирішується не лише доля і звіт окремої людини, але і щось вселюдське, спільне, необхідне...»[3,592].

Тут має місце явище емпатії - вміння суб'єкта у взаємодії з об'єктом перевтілюватися в нього; здатність ця високо розвинута у дзен-буддистській філософії «уявне перенесення себе у думки, почування і дії іншого і структування світу за його зразком» (Р.Даймонд). І в літературній творчості, і в живописі Гессе був художником-символістом, реальність він прагнув відтворювати у такий спосіб, що вона допомагала йому піднятися до споглядання того, що лежить по той бік – у сфері Духу. Ця особливість впливала з душевного складу письменника «самоподієвого», «артистичного».

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- 1 .Sikander Singh. Hermann Hesse. Philipp Reclam jun.Stuttgart, 2006.-317 S
- 2.Гучинская Н. Германн Гессе. На пути к духовному синтезу//Гессе Г.Собр. соч. В 4-х т. СПб :Северо-запад, 1994, т.1, с.8
- 3/Гессе Г. Последнее лето Клингзора//Гессе Г.Собр. соч. В 4-х т. СПб :Северо-запад, 1994. Т1.- с.576.
- 4 /Гессе Г.Собр. соч. В 4-х т. СПб Северо-запад, 1994, т.3, с.144).
5. Див. Лессинг Г.Є.Лаокоон, или о границах живописи и поэзии/Лессинг Г.-Э/ Избранные произведения. М. :Худож. Лит., 1953, с.474)
6. Вейдле.Эмбриология поэзии. Статьи по поэтике и теории искусства. М.,2002.- с.348.
- 7.Ibid, с.349)
8. Гадамер. Актуальность прекрасного,1991, с.163.
- 9 Гадамер. Истина и метод. Основы философской герменевтики, 1998, с.187.
- 8.Гадамер, Актуальность прекрасного,1991-с.279-280.



9. Див. Про це Яценко Е.В.»Любите живопись, поэты...»Экфразис как художественно-мировоззренческая модель)

10. Платон. Держава. К.: Основи, 2000- 341 с.

11. Див. про це: Рожкова Н.В. Феноменология искусства в творчестве Германа Гессе// Научные ведомости БелГУ. Сер. Философия. Социология. Право.-2010-№2(73).- вып.1- с. 200-208 (2001)/; Шатин Ю.В. Ожившие картины: Экфразис и диегезис // Критика и семиотика.- Вып.7.- Новосибирск, 2004-с.217-226.

12. Лотман Ю.М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. СПб: Искусство-СПБ», 2000- 704 с.

13/Див.: Яценко Е.В. Любите живопись поэты.. Экфразис как художественная мировоззренческая модель// Вопросы философии.- 2011-№11

14 Герман Гессе. Письма по кругу, М.: Прогресс, 1987, с.78/

15 Carina Gröner. Bilder schreiben- Texte sehen. Ekphrasis in Hesses Klingsors letzter Sommer.// Magischer Einklang. Dialog der Künste im Werk Hermann Hesses. Herausgegeben von Henriette Herwig und Sikander Singh. Wallstein Verlag, Göttingen, 2011.- S.155-165

16 Сурина Т.В. Автопоэзис человека. Осип Мандельштам // Вестник Томского государственного университета.- 2008-№316- с.67-70

17. Бочкарева Н.С. «Клингзор» («Klingsor») Германа Гессе как роман о художнике// Традиции и взаимодействия в зарубежных литературах.- Пермь, 1999- с.140-156.

18. Joseph Mileck. Hermann Hesse. Dichter, Sucher, Bekenner. Eine Biographie. G.Bertelsmann Verlag, München, 1979-441 S

*В статье освещается методология интермедиальной связи словесного и изобразительного искусства. Повесть «Последнее лето Клингзора» анализируется под углом зрения художественно-мировоззренческой модели эстетического смысла, ключевыми категориями которой являются экфразис, поэзис, эмпатия. Экспрессионистическая живопись главного героя повести рассматривается как связь системного преобразования поэзии и музыки, определенности слов и стихийности звуков, соотношением красок.*

**Ключевые слова:** *интермедиальность, мимезис, экфразис, поэзис, эмпатия, экспрессионистическая живопись, палитра красок, смысловой взрыв, психология творчества.*

**Megela I.** full prof.,  
Taras Shevchenko National University of Kyiv

### **Intermediality of the story “Klinsor’s Last Summer” by H.Hesse.**

*The article deals with the methodology of intermediality correlation of oral tradition and art. The story “Klinsor’s Last Summer” by H.Hesse is reviewed in terms of artistic and ideological model of aesthetic value with its key categories of ekphrasis, poetics and empathy. The main character’s expressionistic art is considered as a connection of consistent metamorphosis of poetry and music, clearness of words and spontaneity of sounds, colour relation.*

**Key words:** *intermediality, mimesis, ecphrasis, poesis, empathy, expressionistic art, poetry, range of colours, conceptual explosion, the psychology of creativity.*

УДК 821.111(092)+821.-3.09

**Мірошніченко Л.Я.**, докторант,  
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

## **ЛІТЕРАТУРА ТА АРХІТЕКТУРА: САКРАЛЬНИЙ ПРОСТІР ТА ЕПІФАНІЧНИЙ ДОСВІД**

*У статті розглядається одна з можливих варіацій діалогу між літературою та архітектурою у літературному творі. Мова архітектури стає засобом комунікації нових вимірів епіфанічного досвіду протагоніста у романі В. Голдінга «Паперові люди», що і розширює значеннєву глибину роману, і суголосить констативним мотивам у творчості письменника. Радість і сумнів протагоніста постають синекдохой амбівалентного ставлення самого автора до релігії та метафізики.*

**Ключові слова:** *інтердисциплінарні студії, архітектура, Іспанські сходи, церква Трінїта дей Монті, сакралізація, епіфанічний досвід, релігія, метафізика, авторський скептицизм.*

Метою цих міждисциплінарних студій є, по-перше, з'ясування проблемного для пізнього Вільяма Голдінга питання метафізики та релігії на матеріалі його роману 1983 р. «Паперові люди» (Paper Men), по-друге і як наслідок першого, розширення інтерпретаційного поля згаданого роману. Крім того, декодування глибинних смислів, закладених у текст роману, уможливить полеміку з існуючими літературно-критичними підходами, які спрощують жанрову специфіку «Паперових людей», обмежуючи її чи то соціальною сатирою, чи романом про митця, чи постмодерною естетикою. До аналізу ми долучатимемо авторські коментарі до роману та інші його твори цього періоду – романи, есеї, зважаючи на питомий біографічний чинник у структурі твору.

Метафізика--релігія викристалізовується як дилема письменника наприкінці 1970-х, а його романи, починаючи з «Видимої темряви» (1979), сугестують болше усвідомлення всієї складності вибору, який постав перед Голдінгом у силу багатьох чинників (їхній розгляд не передбачений концепцією цієї статті). Вважаємо, що у романі, який ми обрали до аналізу, відшукувані смисли, що мають виповерхнити проблему віри і наблизити читача до її ро-