

*кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української
філології Кримського
гуманітарного університету
(м. Ялта), докторант Волинського
національного університету
ім. Лесі Українки*

АСОЦІАТИВНЕ ПОЛЕ "ІТАЛІЙСЬКОГО" ІНТЕРМЕДІАЛЬНОГО ТЕКСТУ В ДРАМАТИЧНІЙ ПОЕМІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ "У ПУЩІ"

Тексти Лесі Українки заслуговують уваги спробою концептуальної індивідуальної творчості, у якій проявляється структура світової культури. Письменниця близька до тих тенденцій, які особливо чітко спостерігаються у послідовників символізму. Як стверджував Ю. Лотман, "загальна орієнтованість символістів на "другу дійсність", на культурні і художні моделі призводить до побудови "моделі моделей" і надає символістським текстам метатекстовий характер (тексти про тексти)" [8, с. 668]. У цьому руслі одне з важливих місць займає тенденція використовувати в якості кодувальних приладів власне художні витвори, що сприймаються на правах дійсності. Творча спадщина Лесі Українки неодноразово ставала об'єктом дослідження як феномен оволодіння різногранним культурно-мистецьким досвідом людства, але комунікацію двох мовних систем (словесного і властивого мистецтву, який служить кодувальним механізмом) досі осмислена лише в загальних рисах.

Сучасна інтермедіальна інтерпретація феномену "художньої системи" базується на сукупності мистецьких мов та взаємодії різновлаштованих семіотичних систем. Як слушно зауважує Н. Тішуніна, "інтермедіальність – це наявність у художньому творі таких образних структур, які містять інформацію про інший вид мистецтва" [11, с.153]. Феномен інтермедіальності можна розуміти також як специфічну форму діалогу мистецтв, що відбувається за допомогою художніх референцій і потребує особливого способу методології художнього твору.

Література давно побачила у інших видах мистецтва свій інваріант, що зумовило природну потребу адаптувати мистецьке багатство вираження засобами письма. Передусім письменство в пошуках авторефлексивності звернулось до музики, живопису та хореографії. Головними персонажами модерністської драми ставали різноманітні типи митців, нерідко з характерною профетичною свідомістю, мислителі і деміурги, здатні "своєю творчістю проводити, транслювати високі енергії всесвіту", спроможні "впорядкувати й естетизувати світ лише у творчому пориві, виключно за власними законами, тобто відповідно до індивідуального мистецького проекту" [2, с.183]. На думку Н. Кузякіної, подібною місією наділені поети, співаки і скульптори з текстів зрілої Лесі Українки, а сама письменниця за допомогою інтермедіальних засобів отримала змогу "все "назвати", тобто пластично, ритмічно, музично втілити" [6, с.54-55].

У драматургії Лесі Українки небезпідставно прийнято вважати драматичну поему "У пущі" текстом, в якому найбільше сконденсовані проблеми мистецтва та художньої творчості. Чорновий варіант твору був озаглавлений "Скульптор", а в листах письменниця згадує цей твір як "драму про скульптора серед пуритан". Текст драматичної поеми слід вважати прикладом вербальної пластики українського письменства.

Традиція створення статичних образів у матеріальній формі виникла в найдавніші часи у результаті естетичного освоєння візуальної сфери сприйняття. Від інших мистецьких видів пластичні мистецтва насамперед відрізняються відсутністю темпорального розвитку образу. Скульптура у архітектурному ансамблі здавна допомагала людині оформлювати

предметне середовище, створюючи "другу природу", нерідко вона була тісно пов'язана з релігією і ритуалами. Чи не найбільший пріоритет скульптура мала в греко-римському світі, чому сприяло підґрунтя міфологічного арсеналу. А. Лосев називав античне мистецтво пластичним, його символом стала власне статуя. На його думку, скульптура, як ніяке інше мистецтво, що має справу з людським тілом, наближається до тієї грані, де естетична насолода межує з утилітарним розумінням краси. "...сама скульптура, – писав він, оцінюючи загальноестетичну пластичну естетику, – викликана в античності до життя [...] містичною розпустою плоті, що обожнювалась..." [7, с.70]. Нову хвилю піднесення скульптурі принесла доба Ренесансу, і саме представник цієї грандіозної мистецької доби на її схилку став героєм драматичної поеми Лесі Українки "У пущі".

Феномен скульптури завжди цікавив Лесю Українку. О. Турган у статті "Дискурс пластичних мистецтв у творчості Лесі Українки" (2007) звертає увагу на функціонування скульптурних образів-знаків у сюжеті та ідейному змісті низки творів письменниці. Зразком такого тексту дослідниця наводить поезію "Ніобея", у якій авторка "створює міф про статуємовець, що уособлює синтез пластичності і оро-акустичної спрямованості античної культури, яка вказує на подолання міфологічної позачасовості свідомості, на охоплення нею світу в синхронній і діахронній цілісності" [12, с.185]. Леся Українка високо цінувала мистецьку силу скульптур, у яких сконцентрована енергія національних культур, зокрема давніх, що виразно репрезентує, скажімо, легенда "Сфінкс". У драматургії письменниці можна виділити найбільш помітні кодові скульптури: Артеміда ("Іфігенія в Тавриді"), Озіріс та інші єгипетські божества ("В дому роботи, в країні неволі"), Командор ("Камінний господар"), Терпсіхора ("Оргія") та ін. Пластичним мистецтвом займаються її герої – Річард Айрон ("У пущі"), Федон ("Оргія"), Скульптор з передмістя ("Руфін і Прісцилла"), Майстер ("Сфінкс"), Єгиптянин ("В дому роботи, в країні неволі"). Навіть свою власну творчість Леся Українка неодноразово порівнювала з роботою скульптора, і нерідко їй вдавалось досягти цього інтермедіального ефекту. Наприклад, Т. Гундорова, аналізуючи автономізацію мовлення персонажів "Камінного господаря", звертає увагу, що вони "виступають, як барельєфи, із своїх дискурсів, об'єктивізуючись на поверхні, перетворюючись в скульптурні, символізовані постаті" [3, с.246]. Натомість текст "У пущі" завдяки безпосередній вербальній скульптурі сприяв відкриттю якісно нової площини метафоричної образності.

Завдання цієї статті – розкрити культурно-естетичне кодування "італійського тексту" у драмі Лесі Українки "У пущі", а відтак глибше осмислити комунікацію різних культурних епох у цілісній культурософській картині світу письменниці.

Парадигма осмислення драми "У пущі" відзначається поступовим збільшенням уваги до мистецького коду тексту, який тривалий час у дослідженнях відтіснявся на другий план. Мусимо визнати, що зазвичай науковці досить поверхово розглядали асоціативне поле вербальної скульптури, особливо не виходячи за межі експліцитного змісту образів, а їхні припущення імпліцитного характеру не відзначаються широкою палітрою. У перших дослідженнях науковці закономірно намагались пізнати мистецькі імпульси до створення драми. Так, М. Зеров наголосив на зв'язку задуму драми зі статтею Лесі Українки про Джона Мільтона, яка зумовила авторку глибоко вивчала культурні тенденції XVII ст. Дійсно, у своїй статті просвітницького характеру Леся Українка згадує, що Мільтон *"їздив по Італії та дивився гарні картини, статуї <...> це й тепер багато людей з чужих сторін з'їздяться до Рима дивитись на них"* [14, с.208-209]. М. Драй-Хмара, на підставі спогадів К. Квітки, підкреслює, що задум Лесі Українки збагачували мистецькі враження, наприклад, "образи матері Річарда Айрона Едіти та небожа його Деві виникли під впливом двох картонів Вандейка" [4, с.143]. О. Бабишкін та В. Курашова, відповідно до кон'юнктури часу, побачили в тексті "У пущі" непоправну поразку теорії "чистого мистецтва". Однак наприкінці XX ст. В. Агеева переконливо доводить, що Леся Українка, навпаки, "утверджує ідею служіння красі як найголовніший і священний обов'язок художника, ідею мистецтва для мистецтва, для вічності, а не для потреб хліба насущного" [1, с.59]. Слушні зауваження,

що опосередковано стосуються асоціативного поля вербальної скульптури, висловили літературознавці О. Рисак, В. Криловець, І. Захарчук, О. Ковальова, І. Веретейченко та ін. Серед останніх досліджень тексту варто виділити статтю Н.П. Малютіної "Поетика семіозису в драматичній поемі Лесі Українки "У пущі", де авторка не оминула пластичну форму візії митця, розмірковуючи про скульптуру як "знак, що не став символом", дуалізм знакової природи пластичних мистецтв, рефлексії митця, "що сформувався на ґрунті текстологічного мислення (діапазон якого сягає від Біблії до культури Ренесансу" [9, с.115].

Італія XVII ст. – це "доба твору", яка несе в собі чимало особливостей, суголосних "добі творення" (Л. Залеська-Онишкевич), що відзначалась помітними змінами у культурних процесах. Тло XVII ст. у драмі письменниці вибрала не випадково: цей вік називають альфою і омегою західноєвропейського мистецтва. Його "перехідність" визначається здатністю бути "одночасно і акумулятором ідей попередніх епох [...], і генератором принципово нової ідеології" [10, с.7].

З тексту відомо, що Річард входив у Венеції до "скульпторського гурту", девізом якого служив латинський вислів "*Pereat mundus, fiat ars*", тобто "Хай згине світ, а хист хай буде", причому слово "хист" Річард трактує досить широко ("скульптура, музика, малярство"). Саме цей девіз був написаний на п'єдесталі фігурки, привезеної скульптором з Італії, і спочатку він сигналізує про приховану ностальгію Річарда Айрона. Слід зауважити, що сама Леся Українка мала нагоду побачити Венецію на власні очі восени 1901 р. "...таке мені симпатичне се місто...", – писала вона у листі до М. Кривинюка [5, с.576]. Сюжет твору дозволяє читачеві познайомитись з роботою автора ще над кількома скульптурами, але жодна з них не дорівнялась за силою експресії та естетичної досконалості до тієї, над якою він розпочав працювати ще в Італії.

Протягом багатьох століть Венецію сприймали перехрещенням культурних ідей Заходу і Сходу. Місто прикрашав сонм статуй. Герой драми Лесі Українки Річард Айрон любив спостерігати за скульптурами безлюдними ранками, коли красу мармуру підсилює проміння сонця та морське свічадо:

*...в таку годину мрамур оживає,
і на будинках люд камінний статуї
немов якусь містерію вдає.
І мінятья обличчя мармурові,
немов живі, під сонячним промінням* [13, с.23].

Цей театр статуй – образ збірний, він асоціюється з кількома культурними пам'ятками Венеції, насамперед Палацем дожів. Найбільша кількість архітектурних пам'яток Венеції, що надали їй неповторне обличчя, – набуток XV сторіччя, коли в часи розквіту міста тут працював видатний архітектор і скульптор П'єтро Ломбардо. Споруди майстра відзначаються святковою легкістю, мальовничою елегантністю, використанням кольорового мармуру і багатством скульптурного декору. Цю манеру продовжили сини Ломбардо Тулліо та Антоніо, Я. Сансовіно, А. Верокіо. В описі Лесі Українки венеціанська скульптура казкова і напівпрозора, невловима, а не матеріально-статична. Подібний ефект свого часу описував О. Шпенглер: мистецький витвір, "як привид, розпливається в багатстві форм і ліній, звільнених від будь-яких тягарів, не знаючи більше кордонів" [15, с.532]. Річарда на все життя заворожив дивовижний хист венеціанських майстрів доби Відродження. Для нього Венеція істинна – "цариця пишна". Але, з другого боку, вона – грішниця, яка асоціюється з "блудницею". Культ розваг та моральної розпусти, характерний для популярності Венеції, дійсно викликав суперечливі почуття. З історичних джерел відомо, що частина Європи, яка трималась пуританської етики, називала середньовічну Венецію "борделем, що плаває". Але ці "гріхи" Річард Айрон прощав улюбленому місту "за цноту хисту красного".

Однак на зміну злетові Відродження приходить пора його поступового виродження. Між добою Високого Ренесансу і Бароко виразно заявив про себе маньєризм, стиль, що був підхоплений в багатьох італійських школах, у тому числі – з деяким запізненням – у

венеціанській. Криза мистецтва Відродження, на думку О. Лосева, проявлялась у трьох тенденціях: перша намагалась зберегти гармонічний ідеал Високого Відродження, але це призводило до формального класицизму, позбавленого серйозного змісту; друга посилює драматизм і трагічну суперечливість класичного ідеалу; третя була антикласичним заколотом ранніх маньєристів з їхньою умовною мовою формальної вишуканості. Поступово творчість художника опиняється у тенетах цілої системи догм і канонів. Приятель Річарда Джонатан в драмі "У пущі" характеризує творчу кризу в Італії як "зледаціння" великопанських артистів, витвори яких справляють враження неприродності ("лиш при штучнім світлі жити можуть"). З цим мусить погодитись і Річард, який констатує, що мистецький розвій в Італії зайшов у глухий кут.

*Той хист, либонь, усі свої слова
договорив до краю і, здається,
готовий заніміти* [13, с.46].

Історично на зміну ренесансу у XVII ст. приходять бароко, але у діалозі двох італійців немає навіть натяку на тріумф життєлюбства, стихію природи, цвітіння плоті та захоплення величчю світу, що притаманне естетиці бароко. Як бачимо, Леся Українка в тексті твору "У пущі" вибирає найдраматичніші сторінки еволюції мистецтва, але XVII ст. з характерним для нього пануванням класицизму не було багате на такі приклади, і тому авторка сміливо вдається до темпорального зсуву, від якого лише виграє конфлікт драми.

В "італьянському світі" Річарда Айрона запам'ятали як "чужинця геніального", який звернув на себе увагу молодечим запалом, талантом, перспективи якого не викликали сумніву, там він отримав репутацію митця, про якого говорять: "лаври й мітри" йому стелять творчий шлях. Найавторитетніші естети висловлювали певність, що своїми роботами Річард Айрон міг би наблизитись до знаменитих скульпторів розквіту Ренесансу:

*У нас ви б стали другим Бонарроті
і дорівняли б славі Донателла* [13, с.125].

Очевидно, дебют Річарда дав підстави побачити в його творах потужність і розмах цих двох художників, які стають семіотичними мітками стилю головного героя. Мікеланджело Буонаротті (1475-1564) вважався геніальним знавцем людини, що стала центром ідей Відродження, він втілював гуманістичні уявлення про ідеали епохи. Його творчий шлях пов'язаний насамперед з Римом і Флоренцією, але деякий час художник працював і у Венеції. Попередник Мікеланджело, що певною мірою вплинув на нього, Донателло (біля 1386-1466) – великий італійський скульптор, основоположник скульптури епохи Відродження, новатор, що перший відійшов від середньовічних традицій. Саме новаторства очікували від невсипущого Річарда його товариші. Згадка про Донателло, автора знаменитої скульптури Давида, асоціативно у підтекст розмови вводить і Голіафа – величезного філістимлянського воїна, про перемогу над яким іудейського царя йдеться у Старому заповіті¹.

Варто звернути увагу, що Джонатан при несподіваній зустрічі зі своїм колишнім товаришем у першій дії називає Річарда Айрона Голіафом. А далі ми стаємо свідками подолання пуританським осудом велетня Річарда-Голіафа як "нечестивого ідолопоклонника" (так іудеї називали філістимлян). Щодо Річарда, то він був підданий остракізму саме за свою відданість мистецтву, яка в очах заангажованої громадської думки пуритан прирівнювалась до гріха "ідолопоклонства".

Свідком остаточної поразки мистецького пориву Річарда Айрона стає гість з Італії мессер Антоніо, який застає колишнього улюбленця муз пригніченим і розбитим у його род-айлендській квазімайстерні. Звертання "месер" використовувалось у середньовічній Італії стосовно іменитих людей. Антоніо – представник венеціанської знаті, знаний "суддя над

¹ Статуя Давида скульптора Донателло зображає юного героя в мрійливому настрої після перемоги над Голіафом, голова якого лежить біля його ніг.

хистами", справжній колекціонер, невтомний (якщо не маніакальний) шукач талантів. Досвідчене око мистецтвознавця відразу вихоплює з запропонованого для огляду скульптором маленьку статуєтку, що, на його думку, рівноцінна справжній перлині. Антоніо добре знайомий з жінкою, що стала прототипом Айронового образу. Він далекий від того, щоб сприймати мистецьку роботу виключно як вульгарний мімезис. Венеціанська красуня д'Орсі з репутацією доволі вітряної жінки у роботі Айрона перетворилась у втілення невловимої мрії. Ще у III ст. н. е. Філострат, бажаючи провести межу між простою копією і творчим створінням, ввів поряд з "мімезисом" термін "phantasia", мисленнєвий образ. Мессер Антоніо захоплений передусім у скульптурі Річарда Айрона тим самим уявним образом, фантазією, її "силою чарівною", легкою і невловимою, але здатною покорити вічність:

*...оте, що я вам розказав, – життя,
а се, що тут мене чарує, –
(показує на фігурку)
мрія.
Життя і мрія в згоді не бувають
і вічно борються, хоч миру прагнуть.
А в skutку боротьби – життя минає,
а мрія зостається. Се ж то й значить:
Pereat mundus, fiat ars! [13, с.131].*

Антоніо вірить, що в інших умовах, в атмосфері буянства мистецтв, талант скульптора міг би відродитись, але сам Річард Айрон вважає себе повністю вичерпаним. Саме тому він зіставляє свого гостя з Одисеєм, який хотів визволити Ахіллеса з Ереба. Еребом у давніх греків називали глибочінь царства Аїда, вічний морок. В одинадцятій пісні "Одісеї" цар Ітаки спускається у підземний світ мертвих і спілкується з Ахіллесом, який скорботно визнає жах свого становища – бути тінню. Але Одисей мусить продовжувати свою подорож, а Ахіллес залишитись в Еребі – назад йому дороги нема. "Поріг Еребової брами, – як пише Н. Малютіна, – (символічна межа) в уявлюваному просторі асоціації відокремлює пустелю Річардового існування від вируючого життя Італії, репрезентованого топосом Венеції" [9, с.110].

Фінал твору, не зважаючи на трагізм самоусвідомлення зневіреного митця, є переконливою ілюстрацією до девізу, який пов'язує воедино італійський і американський етапи творчого шляху скульптора і стає квінтесенцією елітарного субкоду драми "У пущі": "Evviva l'arte". Але тепер шлях до мистецького вдосконалення шукатиме не Річард Айрон, а його небіж Деві.

Ряд мистецьких асоціацій "італійського тексту" викликають і деякі нездійснені задуми Річарда Айрона. Зокрема, спостерігаючи за матір'ю, він відчуває імпульс до створення образу Скорботної матері.

*Але сей смуток до лиця матусі.
У неї гарні старощі... Сей погляд,
сі прості лінії, одежа навіть –
правдива Mater dolorosa [13, с.62].*

В італійських академіях образ Мадонни належав до обов'язкових з числа випускних робіт. Богоматір – один з улюблених образів художників епохи Відродження, які запропонували нові мотиви та композиції, що спричинили поступову інверсію релігійного і загальнолюдського у її характері. Чимало прикладів зображення богоматері з трагічною експресією художньої мови знаходимо у скульптурі. Особливо знаменитими стали версії образу Мадонни, які залишили відомі італійські художники Сандро Ботічеллі, Леонардо да Вінчі, Б. Луїні, Корреджо, Джов. Белліні, Тіціан та ін. Найвідомішим майстром Мадонни на століття зарекомендував себе Рафаель Санціо (54 роботи). Одна з ілюстрацій Рафаеля, подарована С. Мержинським, була особливо дорога Лесі Українці, і вона з нею практично не розлучалась.

Отже, "італійський текст" постійно присутній у драмі Лесі Українки "У пущі", де переважає топос Америка. У значній мірі художня структура драми скріплюється епізодами, які нагадують фрагменти трактату про звершення художників епохи Відродження, які вплинули на естетичні зрушення усієї Європи та світу. Але мистецтво скульптури, якому поклонявся Річард Айрон, було чужим і незрозумілим для пуритан-переселенців, які понад усе ставили християнський догматизм.

Італійські художні шедеври для англійського талановитого юнака Річарда стали школою краси, тут він стає неофітом мистецької релігії, яку врешті ставить вище за християнство з його обмеженням свободи творчості. Мистецькі враження Річарда Айрона – це його Біблія, проте це своєрідне Святе Письмо не догматичне, воно служить джерелом нових мистецьких пошуків та експериментів. Скульпторові-одинакові, який втратив фахове оточення і естетично-освічених поцінювачів, у американській пущі не вдалось здійснити свої наміри, але "італійський" імпульс зіграв важливу роль у самореалізації учня Річарда, Деві. Мистецькі візії головного героя драми відзначаються рідкісною щільністю асоціацій, що несуть багатшарову "італійську" ретроспекцію. Певною мірою у тексті Лесі Українки закодовані здобутки скульпторів, які репрезентують кілька ренесансних століть. Історична еволюція образотворчого мистецтва, її конфлікти і суперечності, сфокусовані у долі головного героя, отримують експліцитне та імпліцитне відзеркалення у його оповідях та сповідях.

Надалі доцільно продовжити дослідження інтермедіальних образів драматичної поеми Лесі Українки "У пущі", які умовно можна віднести до "античного тексту", "нідерландського тексту" і т. п. Багатство асоціативного поля мистецьких образів Лесі Українки виразно доводить культуроцентричність мислення письменниці та її широкий естетичний горизонт.

Література:

1. Агеева В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації / В. Агеева. – Київ: Либідь, 2001. – 264 с.
2. Бондарева О. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання / О. Бондарева – К., 2006. – 510 с.
3. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Т. Гундорова. – Львів: Літопис, 1997. – 297с.
4. Драй-Хмара М. Леся Українка. Життя й творчість / Михайло Драй-Хмара Михайло // Літературно-наукова спадщина. – К.: Наукова думка, 2002. – С. 35-151.
5. Косач-Кривинюк О. Леся Українка. Хронологія життя і творчості / Ольга Косач-Кривинюк. – Нью-Йорк, 1970. – 924 с.
6. Кузякина Н.Б. Леся Украинка и Александр Блок: Литературно-критический очерк Н. Б. Кузякина – К.: "Радянський письменник", 1968. – 167 с.
7. Лосев А.Ф. Эллинистически-римская эстетика I-II вв. н. э. / А.Ф. Лосев. – М.: Издательство Московского университета, 1979. – 416 с.
8. Лотман. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования, заметки. – СПб: "Искусство – СПб", 2004. – 704 с.
9. Малютіна Н.П. Поетика семіозису в драматичній поемі Лесі Українки "У пущі" / Н.П. Малютіна // Леся Українка і сучасність (до 130-річчя від дня народження Лесі Українки). Збірник наукових праць. – Том 1. – Луцьк: Вид-во "Волинська обласна друкарня", 2003. – С. 107-115.
10. Скаун А.А. XVII век как альфа и омега истории западноевропейской культуры / А. А. Скаун // XVII век в диалоге эпох и культур: Материалы научной конференции. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского философского общества, 2000. – Выпуск 8. – С. 7-8. – Серия "Symposium".

11. Тишуніна Н.В. Методологія інтермедіального аналізу в світє междисциплинарних досліджень / Н.В. Тишуніна // Методологія гуманітарного знання в перспективі ХХІ століття. Матеріали міжнародної наукової конференції. – СПб.: Санкт-Петербурзьке філософське товариство, 2001. – Випуск 12. – С. 149-154.
12. Турган О. Дискурс пластичних мистецтв у творчості Лесі Українки / О. Турган // Леся Українка і сучасність. Збірник наукових праць. – Том 4. – Книга 1. – Луцьк: Вежа, 2007. – С. 182-195.
13. Українка Леся. У пущі / Леся Українка. Збір. тв.: У 12 т. – Т. 5. – К.: Наук. думка, 1976. – С. 9-135.
14. Українка Леся. [Джон Мільтон] / Леся Українка. Збір. тв.: У 12 т. – Т. 8. – К.: Наук. думка, 1977. – С. 203-215.
15. Шпенглер О. Закат Європи. Образ і дійсність. Т. 1 / Освальд Шпенглер. [пер. Н.Ф. Гареліна]. – Новосибірськ: ВО "Наука", 1993. – 584 с.

Анотація

С. КОЧЕРГА. АСОЦІАТИВНЕ ПОЛЕ "ІТАЛІЙСЬКОГО" ІНТЕРМЕДІАЛЬНОГО ТЕКСТУ В ДРАМАТИЧНІЙ ПОЕМІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ "У ПУЩІ"

У статті розглядається один з аспектів синтезу мистецтв у літературній творчості Лесі Українки. Основна увага приділяється метафоричній образності та семіотичним міткам "італійського тексту" драматичної поеми "У пущі". Культурно-естетичне кодування твору розглядається на прикладі обширу асоціативного поля вербальної скульптури. Доводиться іманентність інтермедіального художнього мислення Лесі Українки-драматурга.

Ключові слова. Інтермедіальність, семіотика, вербальна скульптура.

Аннотация

С. КОЧЕРГА. АССОЦИАТИВНОЕ ПОЛЕ "ИТАЛЬЯНСКОГО" ИНТЕРМЕДИАЛЬНОГО ТЕКСТА В ДРАМАТИЧЕСКОЙ ПОЭМЕ ЛЕСИ УКРАИНКИ "В ПУЩЕ"

В статье рассматривается один из аспектов синтеза искусств в литературном творчестве Леси Украинки. Основное внимание уделено метафорической образности и семиотическим меткам "итальянского текста" драматической поэмы "В пуще". Культурно-эстетическое кодирование произведения рассматривается на примере ассоциативного поля вербальной скульптуры. Доказывается имманентность интермедиаального художественного мышления Леси Украинки-драматурга.

Ключевые слова. Интермедиаальность, семиотика, вербальная скульптура.

Summary

S. KOCHERGA. ASSOCIATIVE FIELD OF "ITALIAN" INTERMEDIAL TEXT IN LESYA UKRAINKA'S DRAMATIC POEM "IN THE DENSE FOREST"

The article is concerned with one of the aspects of art synthesis in Lesya Ukrainka's literary works. The main attention is paid to metaphorical imagery and semiotic labels of "Italian text" in the dramatic poem "In the Dense Forest". Cultural and aesthetic coding of the drama is considered through the vast of verbal associative field of sculpture. The immanence of intermedial artistic thinking of Lesya Ukrainka as a playwright is proved.

Key words. Intermediality, semiotics, verbal sculpture.