

ІНТЕРДИСЦИПЛІНАРНІ СТРАТЕГІЇ КОМПАРАТИВІСТИКИ ДАРІЇ ВІКОНСЬКОЇ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ДЖЕЙМСА ДЖОЙСА Й ОЛЕКСАНДРА АРХИПЕНКА)

Ігор Набитович

Доктор філологічних наук, професор,
Кафедра української філології,
Університет ім. Марії Кюрі-Скłodовської (ПОЛЬЩА),
20-031, м. Люблін, площа М. Кюрі-Скłodовської, 4а,
e-mail: nabihor@gmail.com

UDC: 82.091:78.01

РЕФЕРАТ

Мета. Статтю присвячено дослідженню стратегій Дарії Віконської у компаративістичних зіставленнях літератури та інших видів мистецтв. Метою цієї статті є виявлення спільних та відмінних рис у творчості Джеймса Джойса та Олександра Архипенка. **Дослідницька методика.** Дослідження ґрунтується на компаративістичному підході із застосуванням історико-культурного методу. Зроблено спробу зіставлення поезики Джойсової прози та Архипенкової скульптури. **Результати.** У статті розглянуто різні підходи до вивчення особливостей поезики літератури та скульптури. Досліджено різні форми вираження модерністського світогляду, засобів узагальнення та формалізації у письменстві та скульптурі. **Наукова новизна.** Вперше проаналізовано методологічні підходи та можливості порівняння достатньо далеких за змістом та формою вираження видів мистецтв у творчості авторів, які належать до епохи Модернізму. **Практичне значення.** Запропонована стаття може бути використана для наступних компаративістичних зіставлень творів та їх поезики з різних видів мистецтв.

Ключові слова: Дарія Віконська, Олександр Архипенко, Джеймс Джойс, Модернізм, поезика.

ABSTRACT

Ihor Nabytovych. Interdisciplinary strategies of comparative studies of Dariya Vikonska (on example of creation of James Joyce and Olexandr Arkhynpenko).

Aim. The article is dedicated to researches of strategies of Dariya Vikonska in comparative juxtapositions of literature and other arts. The aim of the article is identifying common and distinctive features in the works of James Joyce and Olexandr Arkhynpenko. **Methods.** The research is based on comparative approach with the use of historical and cultural method. There was made an attempt to compare poetics of Joyce prose and Arkhynpenko sculpture. **Results.** In the article there are researched different approaches to peculiarities study of poetics of literature and sculpture. There are researched different forms of expression of modernist outlook, means of generalization and formalization in writing and sculpture. **Scientific novelty.** For the first time there are analyzed methodological approaches and possibilities of comparison of far enough in content and form of expression of kinds of arts in the works of authors who belong to the Modernism epoch. **The practical significance.** The suggested article can be used for further comparative juxtapositions of works and poetics of various arts.

Key words: Dariya Vikonska, Olexandr Arkhynpenko, James Joyce, Modernism, poetics.

Дарія Віконська – цікава постать українського літературознавчого та культурологічного процесу в Галичині міжвоєнного двадцятиліття. Ідейні, ідеологічні, естетичні та культурологічні уявлення про літературу, мистецтво, культуру загалом представлено у цілій низці її статей. Усі ці її студії є свідченням поступового переходу українських досліджень мистецтва від пошуку в одномірних площинах вивчення творчості тих чи інших мистців чи окремих їхніх творів до багатомірних просторів компаративістичних студій: як порівняльних у межах тих чи інших літератур – із переходом до світового контексту, так і інтердисциплінарного пошуку спільних закономірностей, явищ, тенденцій, що проявляються у психології творчості, у різних просторах культури – як вершинного вияву людського духу.

Усі її літературознавчі та культурологічні тексти прозраджують глибоке знання й світової літератури, й історії та сучасних тенденцій розвитку світового малярства, скульптури, музики.

Дарія Віконська намагалася не достосовуватися до рівня сучасного їй читача, навіть до сучасного їй рівня українських мистецтвознавчих та літературознавчих студій. Йдеться радше про намагання виставити власну планку високоосвіченого та ерудованого літературознавця, мистецтвознавця, культуролога, який виховує шанувальника мистецтва нової генерації.

Дарія Віконська однією із перших в українському літературознавстві пробувала вводити принципи інтердисциплінарності у дослідженні літературного твору: її роздуми над художніми текстами дуже часто перемешуються роздумами з інших ділянок мистецтва – у першу чергу малярства, скульптури та музики. Особливо цікавим у такому компаративному підході є зіставлення творчого світу Джеймса Джойса та українського й американського скульптора Олександра Архипенка в студії «Джеймс Джойс: Тайна його мистецького обличчя». У післямові до українського видання «Улісса» Вадим Скуратівський власне наголошує на цьому незвичному компаративістичному порівнянні: «Несправедливо забута галичанка Дарія Віконська ще у передвоєнному Львові заговорила про Джойса та ще й у „пандант” із мистецтвом іншого „парижанина” – Архипенка...» [5, с. 730]. Власне цей ракурс її компаративістичних студій літератури та скульптури розглянемо у запропонованій статті.

Для Дарії Віконської однією з найважливішим проблем у її культурологічних публікаціях залишалися реляції між формою та змістом, їх взаємозалежність у мистецькому творі, національні аспекти змісту та його кореляція із формою. У есеї «Форма й зміст у літературі» вона намагається чітко окреслити й сформулювати співвідношення цих понять,

оскільки від часів Арістотеля та Платона вони пройшли багаторазову трансформацію, набувши найрізноманніших філософських, естетичних конотацій. У есеї «Зачудування» вона наголошує, що «форма і зміст бо не є чимось сталим, утвердженням, а чимось наскрізь релятивним, так що, як викладає вже Арістотель, те, що у порівнянні до одного чинника є формою, у порівнянні до іншого, вищого або більш зовнішнього (формального) чинника знов стає змістом, і так далі, так що можна говорити про справжню ієрархію у поступневій еволюції змісту (матеріалу) на форму та поновній зміні цієї форми на вищій, підлеглий знов іншій, вищій формі, зміст» [8, с. 305]

Ця проблема й далі, додає вона у «Формі й змісті у літературі» «турбує вдумливі уми ще з часів Шіллера та Гегеля і перед тим». Ідея про нібито існування твору у двох вимірах (він складається «із змісту, який може бути цікавий або нецікавий», та з форми, «яка „літературна” або ні» [7, с. 15]) – не правомірна, бо хоча й «зміст може бути цікавий, найцікавіший: коли форма не літературна, це не літературний твір» [7, с. 15].

Таким чином, й у літературі, й у мистецтві «матеріал» «двоятий: сюжет, тема, предметний зміст або, як хто хоче назвати, матеріал, який чекає шойно мистецької обробки». Матеріал – фізична матерія, що її «уживає артист для зматеріалювання свого мистецького задуму: звуки, лінії, барви, рухи, слова»; «форма» в мистецтві та літературі – це «мистецька обробка матеріалу, отже – сам твір. Де форма погана – твір поганий» [7, с. 16]. «Мистецтво (також література) – це створення нових форм» [7, с. 17]. Якщо зміст твору не корелює з його формою, не становить із ним гармонічної цілісності, цей твір виходить поза межі мистецтва: «Наколи зміст (матеріал) є *одно*, а опрацювання його – *друге*, тоді дана праця може бути надзвичайно цінним науковим або інформативним твором, але не твором мистецьким» [7, с. 16]. Ці засновки є украй важливими для розуміння усього спектру літературознавчих ідей Дарії Віконської, оскільки на них ґрунтуються й інші її мистецтвознавчі та літературознавчі дослідження, зокрема й компаративістичні студії між різними видами мистецтва.

Знову ж у статті «Форма і зміст у літературі» вона формулює дуже містке й точне, сказати б, науково-метафоричне означення мистецької творчості: «Суть мистецької творчості в органічному рості творчої ідеї, що не постає, не існує без форми. Мистецтво – це форма і *тільки форма* в значенні чогось нового, створеного артистом, а не переповідженого з матеріальної дійсності» [7, с. 16]) та поняття самого мистецтва: «Мистецтво в усіх своїх ділянках – це *окрема дійсність*, дійсність, відмінна від

щоденного життя що оточує нас, як відмінне наше душевне життя від матеріальних обставин нашого існування» [7, с. 16].

Дослідниця визнає, що «трудно робити порівняння між такими основно відмінними галузями мистецтва, як письменство і – різьба. А все ж існує в творчості обох мистців багато аналогічних рис» [9, с. 45].

Серед основних подібностей є те, що вони, як це формулює авторка, «крайні модерністи» та «затяті індивідуалісти, закохані у власні ідеї» [9, с. 45]. Характерною ідіостильовою рисою кожного з цих мистців є те, що вони «майстерно володіють клясичною формою», й їх революційність полягає не в негачії попередніх цінностей чи легковаженні ними, а у їх прагненні до «щораз досконалішого Нового». Індивідуальність кожного із них ґрунтується на виробленні власного стилю – перетворенням досвіду різних епох і культур: «Джойс пише поезії стилем часів королеви Єлисавети. Архипенко натхнений готикою і мистецтвом давньоамериканських культур» [9, с. 45]. Разом із тим, кожен із них почав самостійно творити власне тоді, щойно коли «пізнали та вичерпали всі досі знані форми мистецького вислову <...>» [9, с. 47].

У намаганнях оновити мистецьку форму й Архипенко, і Джойс беруться до «диссоціації основних складників даних матеріальних форм. Архипенко послуговувався геометричною аналізою органічних і неорганічних тіл. Опанувавши їх плястичні закони, він творив відмінні форми та комбінації форм, на підставі власного обчислення та уподобання. Так доходив він до конструктивізму» [9, с. 47]. Він же, наголошує Віконська, став новатором у мистецтві скульптури, винайшовши і впровадивши «епохальний здобуток, необчислений на „ефект“, а глибоко оснований на законах форми: оформлення повітряного простору між поодинокими частинами різьби. Ця інновація відповідала такій глибокій конечності, що пересічний любитель мистецтва приймає її як samozрозумілу. З погляду мистецької форми, вона має величезну вагу. Простір між поодинокими частинами різьби перестає бути „порожньою дірою“ – отже чимось, що засадничо противиться законам композиції, а представляє собою такі самі мистецькі вальори, як частини, різьблені з твердої матерії, і тим самим зливається в органічну цілість з різьбою» [9, с. 47].

Аналізуючи через три десятиліття після Дарії Віконської це відкриття Олександра Архипенка, Віталій Коротич писав, що Архипенковим внеском у поетику скульптури були «відкриті форми». Мистець, наголошує він, «показує предмет і ззовні й зсередини, вивертаючи скісні площини з нутроців геометрично правильних тіл. Він роздягає світ, і світові стає часом не вигідно й незвично від того» [2, с. 23-24]. Для О. Архипенка «пред-

мет не має єдиної, абсолютної форми в мистецтві. Можна побачити з різної відстані та в різних ракурсах безліч проєкцій тієї ж самої речі» [2, с. 24]. Таким чином, цей скульптор українського походження «перший запровадив порожній простір у скульптурі, порожність набувала об'ємности, формувала твір. Як музика надає форму тиші, так його заглиблення та отвори на живому тілі скульптур надавали їй форми» [2, с. 25].

Джеймс Джойс теж, на переконання Дарії Віконаської, послуговується диссоціацією форм літературного вислову. Як і Олександр Архипенко, він «розкладає форми плястичні, так він розчленовує слова та склади і переставляє поодинокі частини між собою. Тим способом також повстають новотвори. Не всі однаково вдатні. Деякі з них схоплюють не раз невпіймані досі спостереження. Загалом, ця словесна акробатика на диво добре виражає суть даного явища, де-не-де навіть ліпше і немов природніше, ніж прийняті нами форми віками викуваних слів. Переставлення складів і переінакшення слів у Джойса не механічне, а відчуте й обдумане. Воно ділає природно – іноді навіть величаво, бо таке воно і справді [є]. Архипенко розкладає, переставляє, деформує і модифікує плястичні форми в царині різьби так само, як це робить Джойс у літературі» [9, с. 47].

Диссоціація у Архипенка проявляється й у тому, що він «різьбить жіночі тіла без голів, без рук або ніг – отже торси, не раз тільки фрагменти. Або він різьбить постать на людську подобу з пропорціями значно відмінними від природних, коли цього вимагає його мистецький задум. Або в той спосіб, що з позитиву перетворює негатив: замість лица, грудей та живота залишає він відповідні заглиби (*concave*), які передають на диво сильне враження життєвої правди.

Твори Архипенка є здебільша *вислідом найвищого узагальнення*, де зникають індивідуальні риси, а виступають підставові елементи форм, споєні внутрішньою ритмікою» [9, с. 47]. Подібно у Джойса, зауважує Віконська, «переінакшення слів і словесні новотвори» є «*вислідом найвищого упрощення*, де зникає все зайве, а залишається тільки *конечний пень слова або звуковий еквівалент* того, що автор бажає виразити. Упрощенням він осягає більшу безпосередність» [9, с. 47–48].

Дарія Віконська чи не першою в українському культурознавчому просторі аналізує трансформацію творчої діяльності Олександра Архипенка й резюмує результати його сучасних осягів (йдеться про середину 1930-их років, коли його мистецька кар'єра ще була далеко не закінченою).

Якщо йдеться про перші Архипенкові твори, то це «вираз творчої синтези себе самого із впливами давніших культур. Дух готики, примітивне мистецтво, де-не-де грецька ідеалізація пробиваються крізь фізіо-

номію його тодішніх творів» [9, с. 49]. О. Архипенко, додає В. Коротич, «хоче вигнати із скульптури холод каменю – він говорить про римлян, про мистецтво давньої Ассирії та Єгипту. Він говорить про безіменних мистців України, про подзبوبаних часом камінних баб у скитському степу. Він бере собі в учителі увесь світ і розуміє, що треба вчитися по-справжньому» [2, с. 12].

Подібну перспективу творчого пошуку зауважує в романі Д. Джойса й В. Скуратівський: «...Безперестанку назустріч і Леопольдові Блумові, і Стівенові Дедалу, й усім іншим жителям дублінського космосу і всьому їх часопростору – надходять ті чи ті сигнали з минулого, з усіх його культур, цивілізацій, формацій, окремих явищ. Сигнали із колишньої подієвості в нинішню. Слух і зіниця автора з особливою енергією виокремлюють із того знакового огрому – передовсім біблійне і античне. Сигнали звідти з дивовижною силою починають „тут” енергійно впорядковувати-організовувати рішуче всю романтичну подієвість, і її ніби хаос раптом постає космосом, безлад – ладом, шарварок – архітектурою! Принаймні архітектурною метонімією загальної впорядкованості Всесвіту <...>» [5, с. 732].

Однак згодом, продовжує Віконська про Архипенкову мистецьку трансформацію, прояви «кубізму та конструктивізму виступили у його працях. Ідеал новочасної естетики, *машина* (не органічна цілість, а річ, яку можна механічно складати і розкладати!), знаходить також вираз у деяких його творах. Цю фазу його мистецької еволюції назвала б я найменше «творчою» у мистецькій значенні, тому що кубізм і конструктивізм по суті своїй не стихійні, а наскрізь церебральні (мізкові). З того часу походять деякі праці Архипенка, що прокидають у багатьох любителів мистецтва деякий психічний переляк. Не тільки серед неграмотних у модерному мистецтві, але також у прихильників його, вони прокидають жах – мабуть тому, що в них творча мистецька уява відступила місце розумовій аналізі та чисто інтелектуальному підходу. Ні сліду органічної гармонії в цих „розкладах”, на які можна хіба дивитись як на студії» [9, с. 51]. Однак на таке бачення його творчості сам Архипенко відповідав, наголошуючи, що «світ хотів би щоб мистець виклав усе, як на долоні. Щоб той світ усе пройшов і без ніякого зусилля побачив усе. Я мислю, що в такому разі не було б ніякої творчості, адже мистець повинен творити. Мистець, який творить, приневолює до творчості й глядача. Він дає глядачеві імпульс, що штовхає і його, глядача, згідно з законами універсального руху. Коли подати глядачеві символ, він мусить почати сам творчо мислити» [цит. за: 2, с. 19].

Віконська неодноразово наголошує, що й творчість Пабло Пікассо, й кубізм безпосередньо вплинули на творче становлення Олександра Архипенка, оскільки «трудно припускати, щоб у тому часі не впливав на нього Пікассо, тим більше, що Архипенко перебував у Парижі, коли саме народився кубізм і вслід за ним нові напрямки в малярстві» [9, с. 47]. Однак, навіть якщо кубізм і вплинув на поетику Архипенкової скульптури, він себе кубістом не вважав, твердо й безапеляційно заявлючи: «Я сам по собі, я – незалежний» [цит. за: 2, с 22].

Однак «засвоївши собі методи кубізму, Архипенко дає ряд наскрізь абстрактних різьб та різьбо-малюнків. Відтоді артист сильно еволюціонував у напрямі виключно власнім, суто індивідуальним. Все ж таки його кубістичний період з літ 1913–1922 дав стільки цікавих і скінчених досягнень під оглядом своїх плястичних вальорів, що ця доба представляє собою інтегральну частину його мистецької творчости. Між працями з літ 1918–1920 у декількох надто виразно помітно інтелектуальну спекуляцію» [9, с. 48]. Дарія Віконська зауважує, що «є в них цікава аналіза, доцільна диссоціація плястичних складників даних форм, але нема в них ще скінченої мистецької синтези. Інші твори з тої самої доби вже зовсім зрівноважені, мають у собі чарівну гармонію, що її в такій легкій, природній формі (природній артистові!) не найти навіть у Пікассо» [9, с. 48].

Із цим процесом тотального мистецького узагальнення, як можна вважати, безпосередньо пов'язаною є ще одна риса, яка лучить поетику Архипенка та Джойса – «їх виразний нахил до абстрактности» [9, с. 48]. Абстрактність Архипенка «не виступає виключно в його кубістичних творах. Є в нього кілька стисло абстрактних різьб клясичного характеру <...>. Абстрактність, осягнена методами кубізму, і абстрактність клясична точно відповідають поняттю абстракції, що відокремлює, та абстракції, що узагальнює.

Та *абстракція, що ізолює*, повстає наслідком подрібної аналізи (розкладу) даної форми. Нею послуговувались кубісти. *Абстракція, що узагальнює*, повстає наслідком найвищого упрощення (занехання подробиць) та узагальнення даної форми, яку артист зводить до її підставового характеру, не на користь „індивідуальних” рис. Нею послугується метода клясичної абстракції» [9, с. 49].

Якщо йдеться про абстракції у Архипенка, то їх, на переконання Віконської, народив інтелект, й «інтелектом ми в силі їх розуміти навіть тоді, коли їх можна одночасно „відчувати”». Абстрактність Джойса реалізується щонайменше на двох різних рівнях художнього тексту: вона «виступає головно в темах і у підході до тих тем, над якими філософує

Стефан Дедадь – отже у предметнім змісті «Улісса». Але можна також говорити про абстрактність мови та стилю, де автор у доборі слів йде за чисто звуковим моментом і сам творить нові слова з чисто звуковими вальорами» [9, с. 49].

Разом із тим «звукова абстрактність Джойсової мови чисто змислова. (З правила поняття „абстрактне” суперечить поняттю „змислове”. Тут уживаю слово „абстрактне” у значенні засобу мистецького вислову, який переступає обсяг засобів, питомих даній галузі мистецтва). Вона звертається виключно до слуху і бажає викликати в читача такі самі враження, як їх викликає чиста музика.

Тим Джойс продовжує тільки традицію французьких символістів, які «залобки вирішували питання „звуку” та „значення” (*son et sens*) слів у користь – звуку». Цю гра звуками, які не мають смислового навантаження, бачиться як прояв абстрактності: «У літературі писане або друковане слово звертається передовсім до інтелекту. Чисто звукові сполуки букв без доступного для розуму значення в літературі виходять поза її обсяг і вражають як абстрактні» [9, с. 49].

Наступний етап творчої зміни, за Віконською, помітний у Архипенка із середини 1920-их років, коли «почавши приблизно від 1926 року, *інстинкт естетичної правди* перемиг в Архипенка, підтриманий його подиву гідним технічним знанням» [9, с. 51]. Це період творчого злету, коли в його скульптурі проявляється «нерозірвальна єдність стихійного змісту та мистецької форми»: ці твори впливають «так нечувано органічно, (не „складено”, не „штучно”, а навпаки, переконливо „природно”) ще з місця стає ясно: ці твори мистецтва силою стихійного пориву дорівнюють творам природи! – Їх родила глибока внутрішня конечність. У них унагляднюється той самий тасмничий життєвий порив, що формує органічні тіла. Чути в них переможну внутрішню гармонію і той музичний ритм, що є в основі всякої творчості і зв’язує всі частини в одну неподільну цілість. Чути ту переможну та поривну красу, в якій об’являється *божеський первень творчості* <...>» [9, с. 51].

Важливою творчою заслугою Олександра Архипенка того періоду є повернення кольору у скульптуру, оскільки каже він, не слід забувати традицію кольорування скульптур: «...Єгипет, Ассирія та й у мене в Україні теж <...>; римляни на початку також розфарбовували скульптури» [2, с. 22]. Додаймо, що теракотова армія (兵馬俑) з мавзолею імператора Цинь Ши Хуанди з Китаю у первісному вигляді теж була кольорована.

Архипенко був переконаний, що скульпто-маллярство – «це не лише відродження зникаючої тенденції поєднати колір і форму, – це скоріше

новий вид мистецтва, породжений специфічним злиттям і поєднанням матеріалів форм і кольорів. Естетично і технічно скульпто-живопис зовсім відмінний від розписаних рельєфів а-ля Делля Роббія чи єгипетських та асирійських...» [4, с. 96].

У скульпто-малярстві, як і у звичайному малярстві, «колірна пляма може бути обмежена різким контуром або може зливатися з сусідніми кольорами, щоб перетворитися на розмиту пляму», а переваги скульпто-малярства перед звичайним малярством полягають у тому, що «рельєфи чи увігнутості на живописній площині підсилюють композиційний ефект і надають новій значимості звичному зображенню» [4, с. 96].

Віконська висновує, що «перед багатьма творами Архипенка розуміємо, які безглузді спори на тему „природної вірності” мистецтва. Особливо деякі твори з останніх років здаються не різьблені і не мальовані, а органічно „виросли” якимсь чудовим способом». Вона приходить до висновку, що «не важливо, чи мистецький твір виглядом точнісінько подібний до даної форми в природі», а важливо, щоб «мистецький твір сам власною правдою форми ділав як твір природи» [9, с. 52].

Архипенко вважав, що скульпто-малярство – «ефективніша й різнобічніша за характером техніка, ніж звичайний живопис чи нетонована скульптура. Поєднання кольору і форми не заперечує одухотвореності, – навпаки, полегшує вираження абстрактного. Тут немає місця розфарбуванню, що породжує манекенів із блакитними очима, чорними бровами і червоними вустами. Скульпто-живопис розв’язує зовсім протилежну техніко-естетичну проблему, коли має справу з абстрактним, духовим чи символічним» [4, с. 96].

Щодо Джойсовго підходу до вирішення проблеми форми, то композиція «Улісса» показує, що Джойс «поклав величезну вагу на проблеми форми, які в рамках загальної конструкції він розв’язує щораз в інший спосіб. Але крім тематики і мистецької форми є підхід. Коли замість бути природно людським, цей підхід є також інтелектуальний, тоді літературний твір не в силі зворушити читача. Не в силі тому, що бракує йому великої частини життєвої правди» [9, с. 53]. Твір письменника «не промовляє зовнішнім виглядом, а значенням слів. Проблема „форми” для нього основно відмінна, більш внутрішня, психологічна, і коли він залишається у сфері чистого інтелекту – то через те втрачає необхідний контакт із повнотою життя» [9, с. 53].

Порівнюючи літературу та скульптуру, Дарія Віконська приходить до переконання, що «чисто інтелектуальний підхід у мистецтві дає щось аналогічне до висліду секції в анатомічній салі, де маємо точний огляд

подрібних частин людського тіла, в якому нема життя», а «чисто інтелектуальний підхід у літературі дає огляд різних об'єктивних фактів життя включно до розумової аналізи чуттєвих моментів, але бракує йому того глибокого чуття, яке щойно родить справжню поезію» [9, с. 54].

Дослідниця узагальнює, що «частина творів Архипенка і Джойсовий „Улісс” – це разом прояви розквіту і занепаду, увінчані веселкою надійного життя, і нап'ятовані тінню смерті.

Архипенкова муза вивела його з інтелектуального лабіринту в радісний світ природи. Чи добрий геній ірландського поета зможе врятувати його для світу не тільки формальної, але моральної краси і для світу шляхетних людських почувань? Архипенко зрозумів, що приваби холодної абстракції заморожують людську душу. Його новий мистецький винахід, званий „Архипінтурою”, є, як каже сам він, *an emotional creation* – емоційна творчість. Мистецтво для Архипенка – це *the emotional manifestation of genius and not merely a brain process* – емоційний прояв генія, а не процес самого мозку. Хотілось би, щоб Джойс зрозумів заморозливий вплив абстракції та щоб віднайшов страчену наївність незіпсованих змислів» [9, с. 55].

Загалом же, Дарія Віконська приходить до висновку, що й Архипенка, й Джойса, попри інші спільні риси, «єднає ще одна, може, найцінніша: величавість і монументальність їх артистичних задумів» [9, с. 55].

Віконська, попри усе захоплення творчістю й Архипенка, й Джойса, не ідеалізує жодного з них. Вони для неї є яскравим прикладом мистців із модерністичним світовідчуванням, можливо й «квітами зла» (Шарль Бодлер), однак – «великими мистцями».

І Архипенко, й Джойс – поруч із Пікассо – своїми пошуками й своєю долею цілком вписуються у мистецький контекст міжвоєнного двадцятиліття. Як зауважує Вернер Спіс, Пабло Пікассо їде з батьківщини у своєрідне (само)вигнання, бо воно дає змогу розширити горизонти свого творчого пошуку: «Вирватись із історичного часу, відірватись від національного інваріанту – Пікассо <...> потребує цього добровільного вигнання», Таке ж «добровільне вигнання» є, «історією цілого покоління мистців – й, мабуть, стає однією з істотних умов, що стимулює їх творчість. Мондріян, Кандинський, Макс Ернст, Марсель Дюшан, Джеймс Джойс, Семюель Беккет – всі вони є відірваними гілками з дерева їх закорінення». Відмова від історії, національного детермінізму дозволила цим мистцям відкрити нові творчі горизонти [6, s. 11]. Таке ж «добровільне вигнання» і для Джойса, й для Олександра Архипенка не викоринює, однак, національних первнів їхнього мис-

тецтва. Олександр Архипенко «повертався до своїх коренів, зростаючи окремим стовбуром із них» [2, с. 12]. Незважаючи на англійську мову його творів, Джеймс Джойс (як і, наприклад, Оскар Вайлд) залишається, переконана Дарія Віконська, ірландським письменником у творчості якого відображений дух Ірландії, характерні риси етнопсихології цього поневоленого народу.

ЛІТЕРАТУРА

17. Джойс Д. Улісс / Джеймс Джойс ; [переклад з англ. Олександра Тереха та Олександра Мокровольського]. – Київ : Видавництво Жупанського, 2015. – 736 с.
18. Коротич В. Слово про Архипенка / Віталій Коротич // Альбом / Олександр Архипенко. – Київ : Мистецтво, 1989. – С. 6–33.
19. Набитович І. Дарія Віконська – лицар українського II Rinascimento / Ігор Набитович // За силу й перемогу: Нариси. Ч. I : За державну бронзу / Дарія Віконська. – Львів : Піраміда, 2016. – С.7–31.
20. Архипенко О. Альбом / Олександр Архипенко. – Київ : Мистецтво, 1989. – 200 с.
21. Скуратівський В. До дня Джеймса Джойса / Вадим Скуратівський // Улісс ; [переклад з англ. Олександра Тереха та Олександра Мокровольського] / Джеймс Джойс. – Київ : Видавництво Жупанського, 2015. – С. 730–732.
22. Spies W. Picasso und seine Zeit / Werner Spies // Pablo Picasso. Ausstellung zum 100. Geburtstag: Katalog / Hrsg. Werner Spies. – Munchen : Prestel, 1981. – S. 9–33.
23. Віконська Д. Ars Longa. Літературознавство. Мистецтвознавство. Культурологія / Дарія Віконська. – Львів : Піраміда 2015. – 352 с.
24. Віконська Д. За силу й перемогу: Нариси. Ч. I : За державну бронзу / Дарія Віконська – Львів : Піраміда, 2016. – 343 с.
25. Віконська Д. Джеймс Джойс : Тайна його мистецького обличчя : [упор., літ. редакція, передмова і прим. Василя Габора] / Дарія Віконська. – Львів : Піраміда, 2013. – 76 с.
26. Віконська Д. Форма й зміст у літературі / Дарія Віконська // Ars Longa. Літературознавство. Мистецтвознавство. Культурологія / Дарія Віконська. – Львів : Піраміда, 2015. – С. 15–17.

REFERENCES

1. Joyce, J. (2015), *Ulysses*, trans. from Eng. [*Uliss*, pereklad z anh. Oleksandra Terekha ta Oleksandra Mokrovolskoho], Vydavnytstvo Zhupanskoho, Kyiv, 736 p. (in Ukrainian).
2. Korotych, V. (1989), “Word about Arkhypenko”, *Arkhypenko, O., Album* [“Slovo pro Arkhypenka”, Arkhypenko, O., Albom], Mystetstvo, Kyiv, 1989, pp. 6-33. (in Ukrainian).
3. Nabytovych, I. (2016), “Vikonska Dariya – Knight of Ukrainian II Rinascimento”, *Vikonska, D., For Strength and Victory: Essays*. Part I: For State Bronze [“Dariya Vikonska – lytsar ukrainskoho II Rinascimento ”, Za sylu i peremohu: Narysy. Ch. 1: Za derzhavnu bronzu], Piramida, Lviv, pp. 7-31. (In Ukrainian).
4. Oleksandr Arkhypenko, (1989), *Album [Albom]*, Mystetstvo, Kyiv, 200 p. (in Ukrainian).
5. Skurativskiy, V. (2015), “To the Day of James Joyce”, *Joyce, J., Ulysses*, trans. from Eng. [“Do dnia Dzheimsa Dzhoisa”, *Dzhois, D., Uliss*, pereklad z anh.], Vydavnytstvo Zhupanskoho, Kyiv, pp. 730-732. (in Ukrainian).
6. Spies, W. (1981), “Picasso and his Time”, *Pablo Picasso. Exhibition for the 100th anniversary: Catalog* [“Picasso und seine Zeit”, Pablo Picasso. Ausstellung zum 100. Geburtstag: Katalog. Hrsg. Werner Spies], Prestel, Munchen, pp. 9-33. (in Germany).
7. Vikonska, D. (2015), *Ars Longa. Literary Criticism. Art Studies. Cultural Studies [Literaturoznavstvo. Mystetstvoznavstvo. Kul'turolohiya]*, Piramida, Lviv, 352 p. (in Ukrainian).
8. Vikonska, D. (2016), *For Strength and Victory: Essays*; Part I: *For State Bronze [Za sylu y peremohu: Narysy*; Ch.1: *Za derzhavnu bronzu]*, Piramida, Lviv, 343 p. (in Ukrainian).

9. Vikonska, D. (2013), *James Joyce: The Mystery of His Art Face [Dzheims Dzhois: Tayna yoho mystetskohoho oblychchia]*, Piramida, Lviv, 76 p. (in Ukrainian).
10. Vikonska, D. (2015), "The Form and Content in the Literature", *Ars Longa. Literary Criticism. Art Studies. Cultural Studies* ["Forma i zmist u literaturi"], *Literaturoznavstvo. Mystetsvoznavstvo. Kulturolohiya*], Piramida, Lviv, pp. 15-17. (in Ukrainian).

АХМАТОВА. ДАНТЕ. КРЫМ. (К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ)

Владимир Казарин

Доктор филологических наук, профессор,
Заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы,
Таврический национальный университет имени В. И. Вернадского (УКРАИНА),
01135, г. Киев, пр. Победы, 10,
e-mail: crch@mail.ru

Марина Новикова

Доктор филологических наук, профессор,
Кафедра русской и зарубежной литературы,
Таврический национальный университет имени В. И. Вернадского (УКРАИНА),
01135, г. Киев, пр. Победы, 10,
e-mail: crch@mail.ru

UDC: 821.161.1-82 Ахматова

РЕФЕРАТ

Статья исследует параллели и аналогии между лирикой А. А. Ахматовой 1910-х – 1920-х годов и «Божественной комедией» Данте. Специальный акцент ставится на «Крымском Тексте» А. А. Ахматовой, его текстовых и затекстовых реалиях и символах в Дантовом историческом и метафизическом контекстах. Предлагаются новые методы их изучения. На уровне реалий дантовские мотивы воплощаются в бахчисарайском топосе, как текстовом (локативы), так и «затекстовом» (пейзажи самого Бахчисарая, его долина и окружающие скалы). Кольцо этих скал, их уступы прямо напоминают воронку Дантова Ада. Перекликаются с Данте и ахматовские пространственные образы-символы («ворота», «ступени» и др.). В целом «золотой» Бахчисарай приобретает у Ахматовой семантику и адского, и райского города. На уровне сюжета дантовские мотивы реализуются в темпоральных образах-символах и в общем сюжете чудесной встречи-прощания навек. В число таких образов-символов времени вошли ночные «звезды», вечернее «царство тени», колоративы «красный» (как цвет заката) и «золотой» (как цвет дня и солнца). Сюжет встречи-прощания конкретизируется в пространстве как восхождение к Земному Раю и нисхождение в Ад, а во времени как сон вечного счастья (Рай), переходящий в пробуждение – вечную разлуку (Ад). На персонажном уровне Дантовы мотивы отзываются проекцией всех лирических героев бахчисарайского стихотворения на героев поэмы Данте. Здесь и пара «Он-Она», проецирующаяся на Паоло и Франческу, и другие пары – Поэтов (Вергилий-Данте; Державин-Пушкин; Ахматова-Недоброво). Эти проекции завершает образ Муз (Музы): и дантовский, и пушкинский («поклонник муз»), и ахматовский (через образ «смуглой» Осени).