

Колінько О.П. (Київ, Україна)

### Модерна новела як інтермедіальний текст

*У статті порушується проблема взаємодії мистецтв як одна із важливих і цікавих у сучасній компаративістиці; досліджується інтермедіальний характер міжмистецьких зв'язків у структурі модерної новели порубіжжя XIX–XX ст., зокрема, живопису і мистецтва слова; висновується, що образотворчі елементи, маючи різні шляхи проникнення і оприсутнення у новелі, стали важливими структуротвірними компонентами і показниками її модернізації. **Ключові слова:** модерна новела, інтермедіальний текст, медії, синтез мистецтв.*

*В статье поднимается проблема взаимодействия искусств как одна из важных и интересных в современной компаративистике; исследуется интермедиаальный характер смежных искусств в структуре современной новеллы порубежья XIX–XX вв., в частности, живописи и искусства слова; делается вывод, что элементы изобразительного искусства, проникая различными путями в жанр новеллы, становились важными структурнообразовательными компонентами и показателями её модернизации.*

**Ключевые слова:** *модерная новелла, интермедиаальный текст, медики, синтез искусств.*

*At present the problem of interaction of Arts is one of the most important and interesting in contemporary Comparative Studies so in the article intermedial character of interart connections in the structure of modern novel of the turn of XIX and XX centuries investigated, including painting and "the art of word"; it is concluded that visual elements with different ways of penetration and representation in the novel have become the important structural components and indicators of its modernisation.*

**Key words:** *modern novel, intermedial text, art synthesis, medias.*

Для сучасної компаративістики актуальним є дослідження взаємозв'язків літератури з різними видами мистецтв. Дмитро Наливайко акцентує на тому, що «проблема перекодування літературних текстів на художню метамову інших мистецтв і зворотнє перекодування художньої метамови інших мистецтв на метамову літератури є центральною проблемою вивчення взаємодії літератури з іншими мистецтвами» [14, 19]. Особливого звучання ця проблема набула в працях М. Алексєєва, В. Альфонсова, В. Будного, Д. Лихачова, О. Рисака, В. Силантьєвої та інших вчених. Зокрема, серед трьох найважливіших площин зіставлень поляк Едвард Касперський виокремлює «порівняння відмінних семіотично дискурсів і форм культури, наприклад, поезії і малярства, роману і фільму, театру й релігійного ритуалу тощо. Підставою порівняння є значима матерія, її можливості експресії та комунікативне вживання» [8, 534]. Розмисли румунського вченого-компаративіста А. Діма потверджують слушність таких заяв, оскільки він уважає, що композиція літературних творів «є архітектурним аспектом, зримі образи – малярським, звукові – музичним, окремі трьохвимірні показники – скульптурним» [5, 28]. Б. Успенський, вивчаючи загальні принципи організації твору в літературі й малярстві, наголошував на можливості проведення паралелей між цими суміжними мистецтвами «з огляду на характеристики відносної обмеженості творів мистецтва, які зображають

особливий мікроклімат, організований за специфічними законами» [19, 207]. Отже, компаративістика вже досить чітко сформулювала потребу в дослідженнях, які поєднують і порівнюють явища різних видів мистецтв. Однак особливо виразне на жанровому рівні явище художнього синтезу не було предметом наукових розвідок, що й обумовило вибір зазначеної теми, включеної в більш об'ємне дослідження модерної новели.

З розвитком семіотики з'явилась можливість говорити про те, що кожен вид мистецтва має свою «мову», а поняття синтез мистецтв можна трактувати як взаємодію знакових систем (кодів), які, перегинаючись в різних аспектах, творять спільний мультимедійний простір [3, 291], тобто йдеться про особливий тип організації поліхудожнього простору в системі культури (або створення художньої «метамови» культури). Цей принцип у мистецтві називають інтермедіальністю, він передбачає організацію тексту через взаємодію медій – знакових систем, семіотичних кодів різних видів мистецтв, тобто включення різних семіотичних рядів, які, взаємодіючи і трансформуючись, породжують поліхудожній твір з використанням виражальних засобів «мови» нелітературних мистецтв, які створюють багатовимірний синтетичний художній образ.

Серед головних чинників, які формували образ перехідної епохи XIX–XX ст., виокремлювався тісний зв'язок між різними сферами мистецтв, зокрібно, літературою, малярством і музикою, які, продовжуючи романтичну концепцію зв'язків і відповідностей, прагнули до створення синтетичного мистецтва, що зверталось до позачуттєвої дійсності. Кожне мистецтво природньо переймалося естетичним поповненням того, що засобами іншого мистецтва не могло бути виражене. «Взаємодіючи, мистецтва виконують космогонічну функцію, вступають в «священний шлюб», породжуючи метапростір культури» [13], – слушно спостерегла Н. Миш'якова. Відбувався процес, про який писав Август Вільгельм Амброс (XIX ст.), що «певна сторона одного мистецтва проливає часто дуже яскраве світло на споріднену їй сторону іншого мистецтва» [1, 6]. У такому синтетичному цілому кожне з мистецтв набувало нових властивостей, яких у нього не було за відокремленого існування.

Модерна новела у період помежів'я XIX–XX ст. свою жанрову приналежність теж виявляла через рівень кореляції з різними видами мистецтв. У ній важливого специфічного значення набула ритмічна організація тексту, живописно-лінгвістичні засоби виразності, як-от особлива техніка кольору, тону, напівтону, коли вербальне відтворення кольорової палітри надавало особливого ефекту, викликало асоціативні враження, навіювало певний настрій без додаткових пояснень.

"Живописна" складова та кольористика мають феноменальне значення у структурі модерної новели як важливий функціональний засіб генерування естетичної енергії. Однак вони проявляються глибоко індивідуально, у творах кожного митця мають свої якісні характеристики і свій рівень функціональності, що залежить як від особливостей художнього мислення окремого письменника, так і від культурної свідомості епохи. Письменники порубіжжя любили

досліджувати синестезію, перехід одних відчуттів у інші, переклад образів образотворчого мистецтва (одного мистецтва) на мову словесного мистецтва (іншого), коли активізуються різні органи чуття: слуху, зору, дотику, смаку та інші. Започивши техніку і специфічну красу в образотворчого мистецтва, письменники з метою викликати «особливі відчуття» (Г. Лансон) шукали «вираження одного і того ж суб'єкта, одного і того ж емоційного ладу різними засобами, розглядаючи кожне як потенційний символ іншого» [23, 424], і робили це дуже індивідуально, маючи у своєму арсеналі улюблені тони, кольори, світлові ефекти, віддаючи перевагу то колориту, то малюнку.

Складний інтермедіальний текст новели творився через проникнення знакових систем інших видів мистецтв у її структуру, однак цей процес мав різні шляхи, та зосередився на таких, які у свій час виділив М.А. Тахо-Годі:

1) використання ремінісценцій із області образотворчого мистецтва, які свідчать про ідейно-змістовну та естетично-художню програму письменника і слугують повнішому розкриттю образу;

2) використання живописного образу чи ремінісценції як відправної точки розвитку сюжету літературного твору;

3) ідейно-стильові аналогії з окремим художником чи цілою художньою школою, які визначають світогляд письменника, підказують йому стиль цілого твору чи окремих епізодів;

4) переплетіння елементів суміжних мистецтв для передачі синестезії, змішання людських відчуттів [17, 254–255].

У модерністській новелі простежуються зазначені види взаємозв'язків між літературою та малярством, однак ними не вичерпуються, бо досить часто «зв'язки між видами мистецтв нерідко набувають характеру не зовнішніх дотичностей, а внутрішнього, органічного взаємопроникнення» [15, 363], тоді мається на увазі насамперед «живописна образність, так званий живопис словом: словесна конструкція, багата елементами світлотіні, кольору та предметами, а також вловлювана очима композиція всіх цих елементів» [7, 25].

Інтермедіальний текст модерністської новели насамперед витворюють образотворчі ремінісценції, які мають доволі розгалужену систему в творах українських та російських письменників. Їх джерелом є мистецтво різних періодів від античності до модерну. Приміром, у новелі М. Яцкова «Дівчина з XVIII віку» оживає французьке мистецтво епохи XVIII ст.: «В спальні були образи в стилі Francois Boucher і Jean-a Greuze. Дівочі статуї з солодкаво-плаксивими личками. В наївно перехилених головках *entrouvertes* виходила смішна перспектива в лінії очей. Ся манера тодішньої французької школи будить хижацьку пристрась. Напроти лжка було два великі образи. На однім гола дівчина кормила груддю вужа і вихилила з-поза завіси грізне обличчя з виразом: хто відкриє мою тайну, той загине. Другий – був се довжелезний образ з чудернацьким підписом на рамах: «Стоморговий дім Джеймса Вістлера». <...> Невідомий маляр з хистом Яна Луукен-а перевишив в тім образі іспанські оповідання, Лесажа «Храмового чорта» і безсидні сцени Петра Арегіна» [22,

237]. Автор називає імена французьких художників Франсуа Буше, представника стилю рококо; Жана-Батіста Греза, теж французького живописця XVIII ст., але вже представника іншої – сентименталістської школи; присутній у цьому контексті і Ян Луїкен, голландський гравер і поет, згадує автор і картини Джеймса Віслера, англо-американського художника XIX ст. Цей живописний підтекст не зводиться до простого переліку знаменитих живописців, він покликаний підкреслити тайний символічний смисл побутової сцени, яку автор наводить далі, щоб поєднати «дух минувшини» з подіями новочасними і висловити модерністське розуміння жіночності: «Дівчина вийшла до пустої обори, за нею – пес. На грегари ластів'яче гніздо. <...> приступила крадки до гнізда, виймила двоє ластів'ят і тримала їх на долоні. <...> Одно зачало рухатися і випало на землю. Дівчина взяла тамте в ліву руку, правою підоймила те, що впало, і наставила пові. Пес згорнув його писком з долоні. <...> потер зубами і проковтнув його. Друге ластів'я було врятоване, панна поклала його назад в гніздо і вийшла з обори. По виразі личка за той час я відкрив, що *дівчина з вужем при грудях* (підкреслення мос. – *О.К.*) в долішнім залі се її прабаба, а тайна, за яку вона грозила смертю, була для мене ясна, як на долоні» [22, 239–240].

Яцків у цьому епізоді «через перверсійне зіштовхування меланхолійної краси і лагідності у вигляді своєї героїні, в якій головний герой вгадує нащадка жінки зі змієм біля грудей з побаченого раніше портрета Віслера, з безоглядною потворністю її дій – годуванням пса беззахисними ластів'ячими пташенятами» [12, 86–87], демонструє суголосність своїх художніх ідей поглядам Джеймса Віслера на жорстоку природу жінки: за її красивою, привабливою зовнішністю приховується «хижацька пристрась». Образотворчі ремінісценції тільки увиразнюють цей підтекст.

Новела Яцкова викликає аналогії з епізодом новели російського письменника О. Амфітеатрова «Чорт», у якій автор, як і його український колега, також висловлює амбівалентне ставлення до жінки, що від природи має протилежні начала: будівничої, творчої та руйнівної енергії, зовнішньої краси та внутрішнього потворства, морального збочення. Він створює образ молодой красуні Стефи, яка так схожа на героїню Яцкова і нагадує дівчину з вужем біля грудей з портрета Віслера: «Вавжинец в ранние детские годы игрывал с нею, и она колотила его, как всех своих сверстников. Однажды, на рожденье, он принес в подарок одиннадцатилетней Стефе пару перепелов. Девочка спугала пташак ножки, потом выколола булавкою глаза и смеялась, глядя, как слепыя птички скажут наобум, безильныя найти друг друга» [2]. У Амфітеатрова немає експліцитних образотворчих ремінісценцій, але названий епізод не тільки викликає паралелі з новелою Яцкова, а й опосередковано поєднує твір з традиціями європейського живопису XIX ст.

Джерелом образотворчих ремінісценцій у новелах Яцкова була і сецесійна іконографія, і творчість прерафаелітів. Саме завдячуючи їх впливу з'явилися під його пером образи жінок з мармуровою шкірою, із таємничим поглядом меланхолійних очей, з глибокими морщинами на чолі, блідих і мовчазних облич,

із «спокоєм в чертах», безкровних тіл, ніби позбавлених життя, що створювало настрої морталізму. Такими постають героїні з новел «Готуріди», «Дівчина на чорнім коні». Схожими з афродизійськими з'явами прерафаелітів та мертвими красунями Яцкова є героїні О. Амфітеатрова: Віра Михайлівна з новели «Казнь», героїня новели «Киммерийская болезнь». Попри портретну схожість і спільні образотворчі ремінісценції, зміст, який митці вкладають в образ таких своєрідних жінок, – відмінний: Яцків порушує тему обраності митця, поетичного натхнення, тому його алегорична фігура меланхолійної жінки («Дами Меланхолії») покликана розбухувати частину мізку митця, що відповідає за «уяву, яку називають фантазією» [6, 179], відтак сприяє народженню поетичних видінь, виступає як муза творчого натхнення для митця, що почувається некомфортно у прагматичному світі. В О. Амфітеатрова змістова наповненість подібного образу позбавлена сакрального начала, мертвотний образ жінки містифікується і стає втіленням вселенського зла, виступає «знаряддям сатани», посланицею «незримого світу».

Другий шлях проникнення живописного елемента в структуру модерністської новели, вказаний нами, – це ремінісценції з області образотворчого мистецтва як джерело сюжету літературного твору. Ним теж охоче послуговувалися письменники порубіжжя. Прикладом може слугувати новела Т. Бордуляка «Жебрачка» (1896), основою для якої послужив живописний образ старої жінки-жебрачки з картини, яку автор побачив у Львові на виставці «образів» у 1894 р. [11, 57]: «В галереї образів між найсвіжішими ділами штуки звертав на себе найбільшу і майже виключну увагу публіки образ одного молодого артиста, котрий вималював на полотні звичайну міську старуху жебрачку в природній величині і з такою реальною правдою, що видці чудувалися і не могли начудуватись, хвалили і не могли нахвалитись молодого артиста...» [18, 241]. Відвідувачі галереї, вражені високою «технологією» творення образу, який не міг не «порушити людське серце», виявилися абсолютно байдужими до живої жебрачки, що «послужила за модель молодому, многонадійному артистові», більше того, відчували до неї огиду і відразу. Тут мимоволі виникають паралелі з картиною норвезького художника Е. Мунка «Крик» (1893), де на фоні урбаністичного простору зображена людина з широко відкритим ротом: світ до неї абсолютно байдужий, її волання і крику ніхто не чує. Так і жебрачка Бордуляка «лебеділа слабым голосом»: «Ах, ласкаві панство! Я ще нині нічого не їла... я така голодна, така хора... змилюсь над нещасливою, подайте милостиню, Христа ради!.. Але панство не звертали на неї ні найменшої уваги і йшли все наперед поважною ходою» [18, 244]. Завдячуючи живописним аналогіям, які виникають у читача, починає звучати тема експресіоністського мистецтва.

Ще одним із показників інтермедіальності тексту в модерністській новелі є стильові збіги з тим чи іншим художником, живописним образом чи навіть цілою художньою школою. Найбільше аналогій виникає з імпресіоністичним живописом. В. Сілантьєва визначає естетичну близькість Чехова і живописців І.

Левітана, В. Серова, К. Коровіна, які представляли російський варіант імпресіонізму в образотворчому мистецтві: головним в їх творчості було не відтворення самого предмета, а його суб'єктивного переживання [16, 50; 78]. Жадання гармонії, самотність, відчуженість, загубленість у буремному світі порубіжного періоду оберталася в імпресіоністів поетизацією миттєвості, нехай недовготривалої, скороминушої, але такої, що дарує надію на краще. Імпресіоністи попри всі відмінності між ними (меланхолійно-сумні картини Е. Дега, вітаїстичні О. Ренуара, К. Моне) завжди вміли показати людину в момент інтимного співвідчуття себе з усім світом. Аналіз тону, кольору, ефектів світла з метою схопити цю мить, вирвати її з вічного процесу змін розмашистим мазком, – є складовими їх медій – знакових систем, які знайшли семіотичний еквівалент вираження у новелі порубіжжя XIX–XX ст.

Безумовна стилістична близькість імпресіоністам досить виразно простежується в новелістиці Чехова. Його манері письма, як художникам-імпресіоністам, притаманна фіксація подробиць, на перший погляд незначних деталей, миттєвих зустрічей, уривків розмов тощо, які лише поєднавшись настроєм, при активній співтворчості з читачем, створюють художню цілісність. Імпресіоністична техніка у новелах Чехова оприсутнюється у таких прийомах, як: плернеризм (прагнення до найправдивішого відтворення природного освітлення, кольору, повітряного середовища), колористика, техніка, малюнок, звук. Наприклад, плернерність, колористична гама «Дому с мезонином» (1896) потверджують його імпресіоністичність. Повітря і світло як значуща частина сюжету пронизують увесь твір: це і «зелёный сад, ещё влажный от росы, весь сияет от солнца» [20, 245]; і «пруд, в котором светились бледные отражения звёзд» [20, 254], і «окна мезонина, в которых блеснул яркий свет, потом зелёный...<...> потом задвигались тени...» [20, 255]; це і «луна, освещающая спящий сад, дорожки», і «ярко зеленоющая озимь» [20, 257].

А опис Ліди Волчанінової («Лиды, <...> стройная, красивая, освещенная солнцем») є образотворчою ремінісценцією серовського плернерного портрету у багатьох його варіантах («Девушка с персиками», «Девушка, освещенная солнцем»). Стилєві аналогії з імпресіоністичним живописом В. Серова викликають і портретні замальовки Місось: «Вставши утром, она тотчас же бралась за книгу и читала, сидя на террасе в глубоком кресле, или пряталась с книгой в липовой аллее. <...> и только потому, что взгляд её иногда становился усталым, ошеломлённым и лицо сильно бледнело, можно было догадаться, как это чтение утомляло её мозг. <...> сквозь широкие рукава просвечивали её тонкие, слабые руки» [20, 247]. Найважливішими для автора були емоційні стани, почуття, вираженню яких підпорядковувалися розрізнені, на перший погляд, деталі навколишнього світу, природи, тому в структурі твору особливої ваги набувала гра світлотінню, «сонценосні» портрети.

Для авторського світовідчуття Чехова миттєво-плернерка техніка була органічною, що простежується в окремих епізодах, фрагментах багатьох його новел: «Нервы» (1885), де «синий огонёк лампадки мелькал и еле освещал киот и

большой портрет дяди Клавдия Мироныча» [21, 167], підсилюючи почуття страху героя, який після спиритичного сеансу боявся духів і тіней померлих; «О любви» (1898), у якій «горящий камин» символізує тугу за прогавленим коханням; «Каштанка» (1887), де «в маленькой комнате с серыми дощатыми стенами <...> вместо лампы или свечи горел яркий веерообразный огонёк, приделанный к трубочке, вбитой в стену» [21, 385], нагнітаючи почуття загубленості собаки; «Страдалцы» (1886), де «свет маленькой ночной лампы скудно пробивался сквозь голубой абажур» і освітлював молоду панночку Лізоньку Кудрінську, що чи то захворіла, чи то придумала собі хворобу: «Её белый кружевной чепчик резко вырисовывается на тёмном фоне красной подушки. На её бледном лице и круглых сдобных плечах лежат узорчатые тени от абажура» [21, 367]. Тут автор застосовує такий прийом у змалюванні героїні, який дуже схожий з імпресіоністичною технікою К. Коровіна, що створив «дівчину-п'ятно» на картині «Портрет хористки» (1883). Послугуючись кольором, світлом, тінню, Чехов використовує і звуковий матеріал для створення імпресіоністично забарвлених пейзажів, як у новелі «Дачники» (1885). Автор вдається до синестезії, активізуючи різні органи чуття: зору, слуху, нюху, щоб створити цілісне уявлення про пізній літній вечір, гармонію якого порушує галаслива юрба непроханих гостей, що приїхали відпочивати на дачу до молодожонів.

Модерні новели О. Купріна також є інтермедіальним текстом, у якому взаємодіють семіотичні коди малярства і мистецтва слова: літературний портрет героїні Варвари Михайлівни (новела «Страшная минута», 1895) витриманий у бароковому стилі, асоціюється з образами жінок з полотен Пітера Рубенса (1577-1640), який сповідував філософію гедонізму і прославляв красу людських форм. Його жіночі образи відзначалися відвертою прямоотою, еротизмом, здоров'ям, молодістю, пишністю тіла, вони були створені «ніби з молока і крові». Саме на таких характеристиках героїні акцентував Купрін, намагаючись її описати та передати враження, яке вона справляла на оточуючих, а також передати її внутрішній стан – конфлікт духу і плоті: «Она стояла перед мужем легкая и грациозная, во всем пышном расцвете своей двадцативосьмилетней красоты, с высокой грудью и гибкой талией. Легкая кофточка <...> оставляла открытыми круглые и крепкие, чуть пушистые руки. У нее было нежное, матовое лицо темной шатенки; губы маленькие, полные и круто изогнутые, какие встречаются только у женщин на картинах Рубенса; большие глаза <...>, пышные, немного жёсткие, чёрно-рыжеватые волосы, вьющиеся мелкими завитками на висках и на затылке...» [10, 288]. У техніці портретування Купрін послуговується білим і коричневим кольором або їх змішаною гамою (відомо, що ці кольори були найбільш вживані Рубенсом, щоб натуральніше відобразити тонкощі текстури і будови самого тіла).

У творчості більшості українських новелістів порубіжного періоду простежуються теж стильові аналогії з імпресіоністичним живописом. Приміром, пейзажі Уляни Кравченко у новелі «Голос сердца» (1887) кореспондують з внутрішнім станом героїв. Письменниця, як справжній

художник-імпресіоніст, розкошує у звуко-кольоровій образності, намагаючись передати суголосність людських почуттів красі весняної природи як, скажімо, у фрагменті, що передує оспівченню в коханні молодих учителів Софії та Юстина. Пленерність, звукопис, графічний малюнок і зорові імпресіоністичні картини в структурі новели підпорядковані вираженню того стану закоханості, що може бути порівнюваний зі станом весняного буяння природи.

Дніпрова Чайка для зображення незвичайної події – підпалу маєтків таврійських поміщиків під час повстання селян на Лівобережжі та почуттів ліричного героя, який переповідає про них, пропустивши їх крізь призму вразливої душі, – послуговується технікою імпресіоністичного пейзажу в новелі «Плавні горять» (1902): «А збентежену душу образ лютої стихії вабить, тягне невідступно: вуха ловлять кожен вигук, кожен шелест, подих вітру, очі ловлять кожну гискру, кожен рух в червоних хмарах, а уява владно пише-вимальовує картину: там покірнеє сконання беззахисної рослини, там безладна біганина, крики, розпачі, змагання переляканих звіряток, вітру скигління зловроге, тріскот, гугот, хижий регіт невторимної стихії. Вкупі все: надії, розпач, хіть життя і смерть видима, і тріумфи, і зневага – все злилося там до купи і в палкому пориванні келих вщерть переповняє» [18, 226]. Перед нами постає картина, ніби пересажена з імпресіоністичних полотен в художній текст модерністської новели, яка мала здатність вловлювати віяння часу і перекодовувати «художню метамову інших мистецтв на метамову літератури» (Д. Наливайко).

Новела Михайла Жука «Дора» (1907) у своїй структурі має портретний, інтер'єрний і пейзажний елементи, які відповідають імпресіоністичному принципу «рівнозначних тіл»: людина – інтер'єр – пейзаж, об'єднаних в одне ціле. Тому портрет Дори, опис спальної кімнати та природи тісно згруповані навколо головної героїні, яка в контексті авторських ідей повинна була уособлювати цілісність і гармонію світу, однак, гостро переживаючи стан повії, втрату своєї ідентичності, вона виявилася неспроможною відновити навіть власний зруйнований світ. Саме це і позбавляє образ Дори тієї природної і радісної свободи життєвого відчуття, яке характерне для чеховських героїнь, осяяних світлом і високою духовністю. Відтак, хоч прикметною стильовою ознакою новели є імпресіоністична поетика, образ Дори викликає радше образотворчі ремінісценції з оголеною «Мадонною» Е. Мунка, виконаною в експресіоністичному стилі, а не з «сонценосними» імпресіоністичними картинами «дівчат» В. Серова.

Змішування елементів суміжних мистецтв для передачі різних видів синестезії (це четвертий шлях вторгнення живопису в тканину модерністської новели) – характерна особливість новелістичної творчості багатьох досліджуваних у цій роботі письменників, адже комплексна чуттєвість є складовою естетичного кодексу модернізму. Так, скажімо, морські описи в новелах (митці назвали їх акварелями) М. Коцюбинського «На камені» (1902) і Є. Мандичевського «Буря» (1907 надр.) вражають неповторним синтезом літератури і живопису, широким спектром кольорів і світлотіней, які співзвучні з

внутрішнім станом людської душі. Скажімо, у М. Коцюбинського зображення градаційної панорамності морської стихії прекрасно озвучене. Зорове і слухове сприйняття зливаються, породжуючи синестезію зображальності й виражальності в її цілісності й завершеності: “Вода при березі починала каламутитись і жовкнути; разом з піском хвиля викидала зо дня моря на берег каміння і, тікаючи назад, волокла їх по дну з таким гуркотом, наче там щось велике скреготало зубами й гарчало” [9, 144]. Фрагмент демонструє явище синестезії як в реальному поєднанні слова із звуком, кольором, так і в асоціативному освоєнні їх словом.

Є. Мандичевський образний світ новели “Буря” теж творить синестезійно. Його морські пейзажі дають не тільки зорові й колористичні відчуття, вони насичені запахами, звуками, повітрям, потверджуючи органічну взаємодію мов двох знакових систем – живопису і літератури у межах одного тексту.

Синестезія як прийом синтетичного порядку характерна і для модерністської новели російських письменників. Зокрема, у новелах збірки “Казки про Італію” (1906-1913) М. Горький, змальовуючи мінливу, багатоманітну красу цього куточка світу, поєднує зорові і звукові образи, майстерно передає повітря і світло. Чудові, блискотливі морські пейзажі розкидані майже по всіх новелах циклу. Часто вони є обрамленням новели, символізують певну стабільність і упорядкованість життя, витримані у спокійно-епічній інтонації (тоді звуки моря м’які, спокійні й лагідні (“шелковый шорох моря” [4, 95], “мягко шумит море” [4, 99], “море спокойное, как вино в чаше” [4, 143], “море, успокоенное дождём” [4, 174], “густая и мягкая вода моря” [4, 148], яка може переходити у схвильовано-ліричну, як от у VI новелі: “Море дремлет и дышит опаловым туманом, синеватая вода блестит сталью, крепкий запах морской соли густо льётся на берег. Звенят волны, лениво оплещивая груды серых камней, перекатываются через их рёбра, шуршат мелко галькой; гребни волн невысоки, прозрачны, как стекло, и пены нет на них... Шуршат и плещут волны” [4, 41–44], або у X казці: “Море гладко выковано из синего металла, пёстрые лодки рыбаков неподвижны, точно впаяны в полукруг залива, яркий, как небо. Пролетит чайка, лениво махая крыльями, – вода покажет другую птицу, блее и красивее той, что в воздухе... *В небе, море и душе* – тишина, хочется слышать, как всё живое безмолвно поёт молитву богу-Солнцу” [4, 66–67]. Поєднання в одному слові “тиша” такої тріади, як “небо, море і душа”, демонструє майстерність фіксації рідкісних і межових, але одночасних відчуттів, що виходять за межі загальноприйнятих стандартів, і є явищем синестезійного ряду.

Морські пейзажі, зображені (навіть виражені) живописним словом письменників, так схожі з мариністичними полотнами І. Айвазовського, однак у художника море постає ніби основою природи, і в його зображенні митцю вдається показати усю життєву красу могутньої стихії («Дев’ятий вал», 1850; «Чорне море», 1881; «Буря на Льодовитому океані», 1864; «Буря біля берегів Ніцци», 1876), а в словесних описах Коцюбинського, Мандичевського “реальне” море і його семіотичні відповідники спрямовані ще й на показ того, що з ним, як

“зримим ядром” (В. Топоров), зв'язуване, що невимірно глибше і ширше, ніж сама пейзажна картина. Мариністичні описи, буремна аквастихія в модерній новелі виступають не тільки живописним фоном, зримим й об'єктивно відчутним, а й проєкцією важливих подій у зовнішньому й внутрішньому житті персонажів, тому несуть експресивно-емоційне навантаження, виконують окрім суто естетичної, ще й психологічну функцію імпресіоністичного образотворення і стилю.

Отже, проаналізовані малоформатні твори українських та російських письменників потверджують, що проблема взаємодії мистецтв як проблема порівняльного аналізу виходить на принципово новий рівень осмислення і вимагає уважного та поглибленого вивчення. Очевидним є те, що твори різних видів мистецтв можуть впливати один на одного не лише з погляду змісту, а і з погляду структури й форми, тобто на морфологію літературного твору. Тож новела порубіжжя XIX–XX ст. як один з наймобільніших жанрів малої прози є інтермедіальним текстом, у якому живописний елемент, маючи різні шляхи проникнення і оприсутнення, стає одним з важливих структуротвірних компонентів і показником її модернізації. Подібні приклади можна множити, однак обмежує обсяг статті, втім зазначена тема залишається предметом подальшої дослідницької роботи.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. *Амброс А.В.* Границы музыки и поэзии. – СПб. : Музыкальная торговля В. Бесселя и К. [Б. д.], 1889. – 144 с.;
2. *Амфитеатров А.* Чёрт // [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://az.lib.ru>.;
3. Будний В. Порівняльне літературознавство. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.;
4. *Горький М.* Сказки об Италии. – М. : Художественная литература, 1967. – 192 с.;
5. *Дима А.* Принципы сравнительного литературоведения [пер. с румын. М. В. Фридмана]. – М. : Прогресс, 1977. – 212 с.;
6. Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения : Энциклопедический путеводитель. – М. : Издательство Кулагиной – Intrada, 2010. – 512 с.;
7. *Жодані І.* Емма Андівська і Віра Вовк : тексти в контексті інтерсеміотики. – К. : ВДК „Університет „Україна”, 2007. – 116 с.;
8. *Касперський Е.* Про теорію компаративістики // Література. Теорія. Методологія. – К. : Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2006. – С. 518–540.;
9. *Коцюбинський М.* На камені // Хвала життю : Новели, повість. – К. : Дніпро, 1991. – С. 142–156.;
10. Кулприн А.И. Собрание сочинений : в 9 т. – М. : Худож. лит., 1970–1973. – Т. 1.;
11. *Лисенко Е.* Тимофій Бордуляк : Літературно-критичний нарис / Лисенко Е. – Львів, 1960.;
12. *Матусяк А.* Химерний Яцків : Модерністський дискурс у прозі Михайла Яцкова. – Вроцлав; Львів : ЛА «Піраміда», 2010. – 224 с.;
13. *Мьшьякова Н.* Литература и музыка в русской культуре XIX века / Наталья Михайловна Мьшьякова // [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://bankrabort.com/work/work\\_16847.html](http://bankrabort.com/work/work_16847.html).;
14. *Наливайко Д.* Сучасна літературна компаративістика : аспекти і тенденції // Слово і Час. – 2007. – № 5. – С. 28–30.;
15. *Рисак О.* «Найперше – музика у Слові» : Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – початку XX століття. – Луцьк : Вежа, 1999. – 402 с.;
16. *Силантьева В.И.* Художественное мышление переходного времени (литература и живопись) : А.П. Чехов, И. Левитан, В. Серов, К. Коровин. – Одесса : Астро-принт, 2000. – 352 с.;
17. *Тахо-Годи М.А.* Литература и живопись // Тахо-Годи М.А., Лосев А.Ф. Эстетика природы и её стилевые функции у Р. Роллана. – М. : Наука, 2006. – С. 252–272.;
18. Українська новелістика кінця XIX – початку XX ст. : Оповідання. Новели.

Фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі). – К.: Наук. думка, 1989. – 688 с.; 19. *Успенский Б.А.* Семиотика искусства. – М.: Школа „Языки русской культуры”, 1995. – 360 с.; 20. *Чехов А.П.* Рассказы. – М.: Худ. литер., 1976. – 368 с.; 21. *Чехов А.П.* Толстый и тонкий: Рассказы. – М.: Худ. литер., 1985. – 400 с.; 22. *Яцків М.* Муза на чорному коні: Оповідання і новели. Повісті. Спогади і статті / Михайло Яцків. – К., 1989. – 846 с.; 23. *Munro Th.* The arts and theirs interrelations. – N.Y., 1951. – P. 424.

*Махова К.С. (Ізмаїл, Україна)*

### Езопові сюжети в байках П.П. Білецького-Носенка

*У статті розглядається питання художньої рецепції П. Білецьким-Носенком байок Езоп, яке розкривається в ракурсі інтерпретації традиційних сюжетів українським байкарем першої половини XIX століття.*

**Ключові слова:** байка, сюжет, джерело, зміст, аналіз.

*В статье рассматривается вопрос художественной рецепции П. Билецким-Носенко басен Эзоп, который раскрывается в ракурсе интерпретации традиционных сюжетов украинским баснописцем первой половины XIX в.*

**Ключевые слова:** басня, сюжет, источник, содержание, анализ.

*The article investigates the question of artistic representatives the Aesop's fables by P. Bileckii-Nosenko. It's revealed from the viewpoint of the interpretation the traditional plots by the Ukrainian fabulist of the first half of the XIX century.*

**Key words:** fable, plot, source, analysis.

Байка як епічний літературний жанр нерідко зараховується до «вічних», традиційних жанрів літератури, як зазначив Б. Деркач, адже вона «своїм корінням сягає глибинних фольклорних джерел» [13, 3]. О. Потєбня влучно підкреслив, що саме цей жанр є одним із прийомів пізнання моральної сторони людського життя. За визначенням М. Степанова, «вона вийшла з надр народної свідомості і на всьому протязі свого багатовікового історичного розвитку була тісно пов'язана з народом, передаючи його мудрість, його сподівання, його протест проти гнобителів, його високі моральні ідеали» [20, 5]. Б. Деркач робить акцент на тому, що «у перші десятиліття XIX ст. байка міцно завойовує провідні позиції в національному художньому мистецтві, стає одним із домінуючих і найпродуктивніших жанрів у поезії просвітительського реалізму» [12, 179].

Поєднуючи багатовікову обробку вже відомих античних сюжетів із пізнішими розробками в галузі поетичної мови і стилю в зображенні життєвих концепцій, спираючись на майже усталену композиційну будову і спробу використання українського фольклору, байка завжди викликала неабиякий інтерес українських письменників. У першій половині XIX ст. розпочинається новий етап у розвитку вітчизняної байки, який передусім пов'язаний з іменами Г. Сквороди, П. Білецького-Носенка, П. Гулака-Артемовського, С. Писаревського, О. Рудиковського, Л. Боровиковського, О. Бодяньського, Є. Гребінки,