DOI https://doi.org/10.30525/978-9934-26-143-5-9

ПОЕТИКА ВЕРБАЛЬНОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ВІЗУАЛЬНИХ ОБРАЗІВ У ЛІРИЦІ ГАЛІ МАЗУРЕНКО ТА ЕММИ АНДІЄВСЬКОЇ

Просалова В. А.

«…Поезія – це живопис, який чують»
Леонардо да Вінчі

ВСТУП

Художній світ українських поетес, які прагнули себе реалізувати в кількох мистецьких сферах, зокрема літературі та малярстві, багатий культурологічними рефлексіями, відгуками на раритетні художні полотна, відтворенням зорових вражень, нюансів кольору. Галя (Галина) Мазуренко та Емма Андієвська візуалізували свої життєві спостереження, збагачували власні художні твори засобами образотворчого мистецтва: розташуванням предметів, відтворенням їхньої форми, кольору тощо.

Малярські полотна Галі Мазуренко – поетеси, прозаїка, філософа, скульптора – демонструвалися в картинних галереях Нью-Йорка, Пакистану, Ісландії, Уельсу, Лондона; картини поетеси, прозаїка та маляра Емми Андієвської експонувалися в галереях Мюнхена (Німеччина), Парижа, Марселя (Франція), Нью-Йорка, Чикаго (США), Торонто (Канада), Сіднея (Австралія), Праги (Чехія), Києва, Харкова, Львова та багатьох інших міст України. Отже, малярський доробок поетес мав помітний резонанс, однак суттєво різнився як колом відтворюваних явищ, так і манерою виконання.

У долі авторок чимало спільного: обидві емігрували з України (щоправда, в різний час) і були змушені творчо реалізувати себе за її межами, в інонаціональних обставинах виявили багатогранність обдарування, в пошуках нових засобів самовираження зверталися до суміжних видів мистецтва, зокрема малярства, засвоювали його зображальні можливості, самі ілюстрували свої книжки. Обидві виявили зацікавлення різними філософськими концепціями і стильовими течіями, зокрема сюрреалізмом. Для обох поетес мистецтво було сферою екзистування, джерелом ліричних рефлексій і насолоди. Зображальні види мистецтва стимулювали

їхню творчу уяву, утривалювали життєві враження, що в естетичній діяльності зазнавали трансформацій. Творча реалізація для авторок була своєрідною терапією від душевних терзань, способом служіння втраченій Вітчизні, адже писали вони українською мовою – всупереч обставинам.

1. Виникнення проблеми та її формулювання

В останні десятиліття в літературознавчій науці помітне пожвавлення інтересу до репрезентації зображальних видів мистецтва в літературних творах, що підтверджують праці ініційованого Леонідом Геллером[1] Лозаннського симпозіуму (2002), монографія Марії Рубінс «Пластична радість краси: екфрасис у творчості акмеїстів і європейська традиція»[2] (2003), організована Інститутом російської літератури РАН конференція «Зображення і слово: форми екфрасису в літературі» (2008), колективна монографія «Екфразис: вербальні образи мистецтв»[3] (2013) за редакцією Тетяни Бовсунівської, збірник наукових праць «Невимовно вимовне: екфрасис і проблеми репрезентації візуального в художньому тексті»[4] (2013) за редакцією Дмитра Токарєва, монографії «Екфрастичні жанри у класичній і сучасній літературі»[5] (2014) за редакцією Ніни Бочкарьової, колективній монографії «Теорія та історія екфразису: підсумки і перспективи вивчення»[6] (2018) за редакцією Тетяни Автухович. Кількість праць про екфразис щороку зростає, однак лишається ціла низка невирішених проблем, що потребують як накопичення емпіричного матеріалу, необхідного для виявлення змін у процесі його функціонування, так і теоретичного осмислення цього феномену, що набуває сьогодні статусу модного, проте чи не

[1] Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л.Геллера. Москва : МИК, 2002. 216 с.

[2] Рубинс М. «Пластическая радость красоты». Акмеизм и Парнас: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб. : Акад. проект, 2003. 354 с.

[3] Екфразис: Вербальні образи мистецтва / за ред. Т.В. Бовсунівської. К. : КНУ, 2013. 237 с.

[4] «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте : сб. ст. / Сост. и научн. ред. Д.В. Токарева. Москва : Новое литературное обозрение, 2013. 572 с.

[5] Экфрастические жанры в классической и современной литературе : моногр. под общ. ред. Н.С. Бочкаревой. Пермь: Пермский государственный университет, 2014. 204 с.

[6] Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения / под ред. Т. Автухович. Siedlce, 2018. 703 с.

найменш термінологічно окресленого, незважаючи на давню історію виникнення.

Екфразис (гр. Ἐκφρασεις, англ. ekphraseis) як своєрідний вияв мистецької співтворчості відомий ще з античних часів. Так, давньогрецький письменник Калістрат назвав опис статуй, тобто словесне відтворення візуально сприйнятих ним образів. Первісно екфразисами називали описове мовлення, що мало викликати в реципієнта візуальні уявлення про описуваний твір мистецтва чи предмет і нерідко подавало його у прикрашеній формі. Ніна Брагінська помітила, що вже в «Картинах» Філострата Старшого він виокремився з окремих фрагментів у самостійний синтетичний жанр, діалогічний за своєю природою, адже слово бере не лише реципієнт, який так чи інакше його бачить, а й описуваний об'єкт.

Літературознавці виявляють різні підходи до екфразису (за термінологією Ольги Фрейденберг[7] – екфрази): Ніна Брагінська[8], зокрема, зосереджує увагу на історії виникнення, віднайшовши його витоки ще в давньогрецькій риториці; Леонід Геллер[9] – його відтворювальній природі, що дозволяє передавати один вид мистецтва засобами іншого; Сузі Франк[10] – поєднанні слова та картини; Наталя Тішуніна[11] – на його інтермедіальній природі; Юрій Шатін[12] – взаємозв'язку з дієгезисом; Ніна Бочкарьова[13] – на

[7] Фрейденберг О. М. Образ и понятие. *Миф и литература древности*. Москва : Изд. фирма «Вост. лит.», 1998. С. 223–622.

[8] Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации). *Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста.* Москва : Наука, 1977. С. 259–283.

[9] Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе. *Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума* / под ред. Л. Геллера. Москва : МИК, 2002. С. 5–22.

[10] Франк С. Заражение страстями или текстовая наглядность: pathos и ekphrasis у Гоголя. *Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума* / под ред. Л. Геллера. Москва : МИК, 2002. С. 32–41.

[11] Тишунина Н.В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований. *Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию проф. М. С. Кагана*. Материалы междунар. научн. конференц. СПб.: С.-Петербургское философ. общество, 2001. Вып. 12. С. 149–154.

[12] Шатин Ю.В. Ожившие картины: экфразис и диегезис. *Критика и семиотика*. Новосибирск, 2004. Вып. 7. С. 217–226.

[13] Бочкарева Н.С. Образы произведений визуальных искусств в романтической новелле. *Проблемы метода и поэтики в зарубежной литературе XIX-XX вв.* Пермь, 1995. С. 23–37.

функціях: сюжетній, композиційній, жанротвірній, естетичній, метаописовій та інших. Марія Рубінс виявляє компоненти, які може містити екфразис, зокрема: «інформацію про художника, його художній об'єкт, реакцію глядача на його твір, стиль»[14]. При цьому зауважує, що він може мати навіть коментар про те, чи вдалося поету передати твір мистецтва літературними засобами.

Роберт Ходель виділяє два основні значення екфразису: з одного боку, він виражає повноту «повідомлення», опису чи викладу чогось, а з іншого – «вихід» із чогось, «відхилення від чого-небудь»[15]. Отже, йдеться не просто про відтворення образотворчого полотна, а й вихід за межі його звичної форми презентації. Екфразис, як стверджує дослідник, має посередницький характер і не є «ані наслідуванням події за допомогою засобів мови, ані дієгезисом у сенсі аукторіальної мови», а є «мімезисом стану», тобто виявляє стан реципієнта. Як відгук на метафоричний зміст картини екфразис відбиває експліковану позицію спостерігача.

Олена Яценко розглядає екфразис як художньо-світоглядну модель, що містить усі види описів, а також пропонує розгорнуту типологію за різними критеріями: обсягом, об'єктом (прямі й опосередковані), описуваним референтом, способом подання в тексті (цільні й дискретні), авторською приналежністю (монологічні й діалогічні), наявністю чи відсутністю в історії художньої культури реального референта, часом появи у творі. За обсягом вона виділяє такі типи: перший – це повні, що подають розгорнуту репрезентацію артефакту; другий – це згорнуті, зведені до 2–3 речень; третій – нульові екфразиси, що вказують лише на віднесеність до інших художньо-зображальних явищ. За описуваним референтом дослідниця розмежовує репрезентацію зображального мистецтва (малярство, графіка, скульптура, художня фотографія), незобразального (архітектура, ландшафтний та інтер'єрний дизайн, декоративно-прикладне мистецтво), синтетичного мистецтва кіно, а також репрезентацію артефактів, які не є творами мистецтва. До них зараховано популярну друковану продукцію, зокрема рекламу, фото, графіку в науково-популярних виданнях тощо. З переліку стає

[14] Рубинс М. «Пластическая радость красоты». Акмеизм и Парнас: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб. : Акад. проект, 2003. С. 17.

[15] Ходель Р. Экфрасис и демодализация высказывания. Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. Москва : МИК, 2002. С. 23.

зрозумілим, що дослідниця дотримується широкої моделі тлумачення екфразису, маючи на увазі під ним також описи незображальних видів мистецтва і навіть далеких від мистецтва явищ. Екфразис, на думку Ремігіуша Поповського, набув сьогодні статусу «спільного мішка» («wspolnego worka»), адже ним починають називати будь-які описи, що змушує визнати слушною думку про необхідність термінологічного впорядкування літературознавчого апарату.

За наявністю або відсутністю в історії художньої культури реального референта розмежовують міметичні, що мають у своїй основі реальні артефакти, та неміметичні екфразиси, які не мають в історії культури відповідників. У свою чергу, міметичний екфразис може бути атрибутованим, тобто експліцитним, явним, і неатрибутованим, тобто імпліцитним, прихованим, що ускладнює його ідентифікацію. Атрибуцію Олена Яценко розглядає як вказівку на назву референта, його автора, стиль, епоху. Ця розгалужена класифікація не позбавлена ознак дублювання, однак найбільш повно враховує спроби попередників: Леоніда Геллера, Мішель Ніке, Марії Цимборської-Лєбоди та інших. Цікавим є висновок дослідниці про те, що екфразис – це «вибухова модель сполучення літератури та живопису»[16].

Прихильниця вузької моделі екфразису Леся Генералюк пропонує вважати його визначальною ознакою наявність чи відсутність відповідника у сфері візуальної культури, а також такі чинники, як опис-показування, «авторизована ідентифікація з конкретним твором/митцем чи інший інтертекстуальний маркер, поданий автором»[17], художньо-мистецький дискурс. Подібні спроби чіткішої дефініції екфразису не нові в літературознавстві й відбивають тенденцію до термінологічної чіткості. У цій розвідці дотримуємося вузької моделі тлумачення, маючи на увазі під екфразисом вербальний опис творів зображальних видів мистецтва, що може супроводжуватися оцінкою, описом застосованих прийомів, ознак малярського стилю.

[16] Яценко Е. «Любите живопись, поэты…»: экфрасис как художественно-мировоззренческая модель. Вопросы философии. 2011. № 11. С. 56.

[17] Генералюк Л. Екфразис у контексті correspondans des arts. *Наукові записки.* Серія: Філологічні науки. Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2013. С. 52–77.

«Екфразис, – стверджує Леся Генералюк, – має більше інформативно-сенсуальних параметрів, аніж самий артефакт, ураховуючи й те, що будь-який твір пластичних мистецтв "всією фактурою, кольоровою гамою, конфігурацією ліній творить метафоричний ансамбль, що репрезентує зміст вищого рівня, незалежно від предмета зображення"»[18]. Це спостереження зумовлене тим, що намальоване, наприклад, на полотні пропускається крізь іншу свідомість – автора вербального тексту – і підпорядковується законам функціонування літературного тексту. Подвійна природа екфразису, що описує не лише мистецький артефакт, а й самого реципієнта, який саме так, а не інакше бачить, сприймає його, дістала обґрунтування в багатьох учених. Леонід Геллер помітив, що екфразис відбиває послідовність руху очей і зорових вражень, Марія Цимборська-Лєбода віднайшла в ньому відображення акту сприйняття і тлумачення малярських творів. Роман Мних[19], звернувши увагу на автологічний характер екфразису, водночас відзначив його багатозначність, «символічну заданість» для можливих подальших інтерпретацій з боку читача. Як словесно-зображальний твір про інший мистецький феномен (у цьому разі невербальний), тобто метаопис, він дає уявлення про невербальний артефакт і його реципієнта. Вербальний опис візуальних художніх творів, на думку Сабріни Вейнджер, може реалізуватися, з одного боку, як співмірний зі змістом артефакту, а з іншого – як наслідувальний спосіб письма, що копіює особливості живопису.

Як вербальна реакція екфразис – наслідок діалогу письменника з конкретним артефактом, тобто діалогу з автором конкретного твору мистецтва, який вступив, відповідно, в діалог із дійсністю і попередньою традицією, тому екфразис постає «не просто як результат межсеміотичного перекладу з візуального на вербальний дискурс, а як таке мультиплікування різних кодів-мов, завдяки якому сам екфразис перетворюється в безкінечну низку відображень усього і в усьому (дійсності в культурі, культури в дійсності), що призводить до розмивання меж між дійсністю і

[18] Генералюк Л. Екфразис у контексті correspondans des arts. *Наукові записки.* Серія: Філологічні науки. Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2013. С. 52–77.

[19] Мних Р. Дмитрий Чижевский и визуальные исскуства. Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения / под ред. Т. Автухович. Siedlce, 2018. С. 88.

культурою»[20]. Стиранню меж сприяють численні призми: «мов» різних видів мистецтва, авторської та читацької компетенції, психіки, звичок і т. д. Смислова багатозначність, варіативність екфрази зумовлюються полілогом, в який втягнуті як мінімум два автори: артефакта та вербального тексту. Якщо врахувати, що в цьому ланцюгу обидва учасники діалогу відображають певний сегмент культури, властиві йому ментальні установки, то виникає багаторазове відображення вже відображеного, вербальний продукт зіткнення різних семіотичних систем, що мають здатність (за спостереженням Юрія Лотмана) до генерації смислів.

2. Аналіз досліджень про творчість поетес-малярок у літературознавстві

У зазначеному аспекті доробок поетес у повному обсязі не розглядався, проте окремі міркування з цього приводу були вже висловлені Юрієм Ковалівим, Аліною Саприкіною, Вірою Просаловою[21]. Обґрунтованим видається спостереження про те, що в екфразисах Галі Мазуренко «об'єктивне відтворення просторових чи якісних ознак артефакта поступається інтерпретаційним тенденціям, завдяки яким передано унікальність бачення мистецького твору, відтворено суб'єктивні відчуття і враження, зумовлені ним»[22]. Важливими для розуміння аналізованої проблеми будуть і міркування про світогляд, мотиви лірики, малярство Галі Мазуренко – ще належно не оціненої постаті в українській літературі. «Коли ж абстрагуватися від змісту поетичних перлин Мазуренко і спробувати охарактеризувати формально-мистецькі вартості її малярських і графічних праць, звичних термінів бракуватиме, – зауважує Роман Яців. – Її твори переконливі

[20] Автухович Т.Е. Поэтический экфрасис: риторика чтения. *Чтение: рецепция и интерпретация: сб. науч. ст. В* 2 ч. / ГрГУ им. Я. Купалы; редколл.: Т.Е. Автухович [отв. ред.]. Гродно: ГрГУ, 2011. Ч. 1. С. 127.

[21] Ковалів Ю.І. Галя Мазуренко. *Січ.* 2019. № 12. С. 74–79; Саприкіна А. Поетичні екфрази Г. Мазуренко. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору.* Донецьк, 2012. Вип. 18. С. 177–187; Просалова В.А. Екфрасис у художньому досвіді Г. Мазуренко. *Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай : матэрыялы X Міжнар. навук. канф.* / пад. агул. рэд. Т. А. Чароты; рэдкал.: С. Я. Ганчарова-Грабоўская та ін. Мінск : Выд. центр БДУ, 2011. С. 259–265.

[22] Просалова В.А. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури : Монографія. Донецьк – Вінниця: ДонНУ, 2015. 154 с.

внутрішньо (точніше самовиправдані), надзвичайно чесні в «перекладі» візуальною мовою ліричних настроїв чи гротесків, викликаних її творчою інтуїцією. Вона малює, як і пише вірші…»[23]. Ігор Качуровський уважав Мазуренко «свідомою послідовницею Рудольфа Штайнера і східних містиків»[24], маючи на увазі її зацікавлення іншими світами, таїною душі. І в поезії, і в малярстві авторки, на думку Володимира Шаяна, відчутні світлові сигнали з іншого, ніж нам досі відомий, світу. У цьому виявляється цілісність її натури – поета, маляра, філософа, який інших навчав науці виживання в цьому нестабільному світі.

У дослідженні врахуємо і самооцінки поетес, і свідчення про творчий процес, і навчання в інших майстрів пензля. Галя Мазуренко намагалася осягнути особливості творчої манери Поля Сезанна, Ван Гога, Клода Моне. У полотнах Сезанна вона відкривала для себе кольорові відчуття, існування речей поза «сюжетом», простором, лінією, намагалася збагнути невимовне: не те, що зобразив художник, а те, що картина дозволяла побачити глядачеві, що виявлялося естетично вагомішим, ніж видиме. Йшлося про нерепрезентоване, про те, що читач міг відчути за зображеним, про те, що маляр лишив за полотном. У незрозумілому глядачам захопленні циліндрами, конусами Поля Сезанна вона помічала простоту стилю, легко виявляла її складники («Перспективи три на горизонті / В крапочках через «ніщо» в «нема». / Негативний й позитивний простір…»). Смисл зображеного відкривався спостережливому оку поетеси-малярки, яка не копіювала, а творила свій художній світ.

Творчій особистості Емми Андієвської, яка продовжує плідно працювати в Мюнхені, присвячено чимало досліджень, зокрема вчених діаспори – Володимира Державина, Данила Гусара-Струка, Богдана Бойчука, Еммануїла Райса, Тадея Карабовича, Богдана Рубчака, Марка Роберта Стеха, Марії Ревакович, Івана Фізера. «Сприйняття її віршів (особливо сонетів з пізніших збірок) вимагає доволі радикальної зміни раціональних «фільтрів» мислення, які в українського (та і європейського загалом) читача тісно пов'язані з «логікою» синтаксичної структури щоденної «прозової» мови, –

[23] Яців Р. Миттєвості в «калоші щастя». *Дзвін.* 1992. № 11. С. 170–172.

[24] Качуровський І. Містична функція літератури та українська релігійнат поезія. *Променисті сильвети: лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки.* К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 686.

підкреслює Марко Роберт Стех. – Якоюсь мірою, воно вимагає вивчення «нової мови», наближеної духом до класичної китайської, та ще й ускладненої-доповненої граматичними можливостями української (відмінками, родами, часом, тощо). Ця інакшість мислення <…> – це перша перешкода на шляху до сприйняття поезії Андієвської, і багато читачів ніколи не спромагаються цієї першої перешкоди подолати»[25]. Данило Гусар-Струк помітив особливості циклізації віршів: «Писання циклами – це, між іншим, метода, застосовувана в джазі. Це обігрування теми. Всі вірші у циклі – ніби варіації на одну й ту ж тему»[26]. Петро Сорока відзначив численні перевтілення бісів у збірці «Спокуси святого Антоніо», Ірина Жодані здійснила аналіз віршів поетеси в аспекті інтерсеміотики. В інтерпретації образу святого Антоніо вона виявила дві тенденції: «в одних випадках відбувається переклад за схемою: житіє святих – гравюри Ж. Калло та М. Шонгауера – сонети Емми Андієвської (випробування звірами); в інших – за схемою: житіє святих – драма Флобера – полотно С. Далі (спокуса звірами, образ цариці Савської)»[27]. Авторка дійшла аргументованого висновку, що Емма Андієвська орієнтується насамперед на житія святих, а не на полотна художників.

Мета цієї студії – простежити, як захоплення малярством позначилося на ліричній творчості Галі Мазуренко (1901–2000) та Емми Андієвської (1932); виявити та порівняти засоби вербальної репрезентації візуальних образів у їхніх віршах; визначити типи та функції екфразисів. Мета цієї розвідки зумовлює необхідність розмежування екфразисів і гіпотипозисів. Слово «гіпотипозис» у перекладі з грецької мови означає «модель, оригінал, образ» і позначає візуалізацію явищ навколишнього світу, але не творів зображального мистецтва. Екфразис – це «вербальна репрезентація візуальної репрезентації (a verbal representation of a visual representation)»[28], «літературний опис творів візуальних мистецтв,

[25] Стех М.Р. Далекосхідні стежки до меж невимовного. *Емма Андієвська: Проблеми інтерпретації* : зб. наук. ст. Донецьк: Норд-Прес, 2011. С. 22.

[26] Гусар-Струк Д. Як читати поезії Емми Андієвської. *Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.*: у 4 кн. К. : Рось, 1994. Кн. 3. С. 221.

[27] Жодані І.М. Емма Андієвська і Віра Вовк: тексти в контексті семіотики. К. : ВДК «Університет Україна», 2007. С. 53.

[28] Heffernan J.A.W. The Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbury. Chicago and London : University of Chicago Press, 1993. P. 3.

супроводжуваний іноді естетичною оцінкою, іноді описом окремих технічних прийомів автора твору, його манери чи стилю»[29]. Отже, критерієм розмежування служить предмет опису, бо і екфразис, і гіпотипозис дають візуальне уявлення про описуване, унаочнюють його.

Актуальність цієї розвідки зумовлена, з одного боку, термінологічною невизначеністю екфразису як інтертекстуально-міжсеміотичного феномену, з іншого – необхідністю введення в науковий обіг та літературознавчого осмислення багатого художнього досвіду поетес у досягненні пластичної виразності, що ще не став предметом глибоких студій. При цьому враховуємо, що рецепція образотворчого полотна професійними художниками має свою специфіку, адже дозволяє збагнути особливості композиційного вирішення теми, хоч би частково засвоїти техніку майстра, породжує бажання вступити з ним у діалог, перевершити його своїм мистецьким вирішенням теми тощо. Також беремо до уваги, що на враженнях від картини позначаються життєвий та естетичний досвід глядача, його особистий тезаурус, настрій, умови сприйняття. Суголосність зображеного очікуванням реципієнта сприяє глибшому розумінню, встановленню емоційного контакту з автором артефакту. Для зіставлення застосовуємо історико-порівняльний метод та інтермедіальний підхід, що дасть можливість простежити ліричну рецепцію авторками мистецьких творів.

3. Вербальний живопис Галі Мазуренко: від екфразису – до гіпотипозису

Галя Мазуренко як професійний художник образно характеризувала специфіку живопису, особливості його сприйняття: «І мова барв для вуха неприступна, / Як слово неземне для молодих…»[30]. Малярство, звичайно, сприймається не слухом, а зором. Вже перша збірка поетеси – «Акварелі» – відбивала зорове сприйняття реалій, акцентувала взаємозв'язок живопису і літератури, що виявлявся, зокрема, в малюванні словом, імітації жанрових ознак образотворчого мистецтва. Назвою було

[29] Генералюк Л. Екфразис і гіпотипозис: проблеми диференціації. *Слово і Час.* 2013. № 11. С. 54.

[30] Мазуренко Г. Вибране. *Галя Мазуренко.* К. : Видавництво ім. Олени Теліги, 2002. С. 149. Далі цитуємо за цим виданням, вказуючи в тексті лише сторінку.

акцентовано також специфіку її поетичного образотворення, що відповідало її тогочасному захопленню технікою малярської акварелі, яка відзначалася прозорістю фарб, плавними переходами кольорів, «розмитістю» контурів. «Серед людей, як у пустелі. / Душа – залишена оселя. / Меланхолійні акварелі / У серці, нібито в постелі, / Поснули любо»[31], – підкреслює поетеса, відтворюючи свій душевний стан, що асоціюється з меланхолійними картинами.

Галя Мазуренко малювала словом: «Лисий місяць у хмарах заплутався. / Час і півневі-сонцю вставати. / Розпускати косиці крилаті. / Час у небо виходити жати. / Лисий дуже у хмарах заплутався. / А червоний вже птах вилітає. / Ніч-красуню в долину збиває. / Міддю небо від ясного грає»[32]. Сповнена яскравих барв і мінливих відтінків, ця вербальна картина світанку нагадує живописне полотно, точніше серію картин, на яких маляр фіксує миттєві враження, що виникли під впливом сходу сонця. Невипадково вербальний пейзаж викликає асоціації з картиною Клода Моне «Враження. Схід сонця», адже в обох випадках на першому плані – відчуття, зумовлені побаченим на світанку. Моне вловив неповторність миті й передав її за допомогою кольору, що набув не властивих йому функцій – передачі часу, в залежності від якого змінюються його відтінки. У поетеси теж акцентовані кольори: ясний, мідний, червоний. Щоправда, статика художнього полотна у вірші набуває динамічного характеру, адже змальовано зникнення світанкової мли: «Таки добре мій місяць заплутався…», «А мій лисий довгенько ще плутався…». Особистісне сприйняття наголошено присвійним займенником «мій», що аж ніяк не претендує на привласнення астрального світила, а лише підкреслює суб'єктивність сприйняття побаченого.

У віршах Галя Мазуренко виявляє візуальне сприйняття світу, тлумачить зорові образи вербальними засобами. Щоб з'ясувати специфіку її живописних екфразисів, зосередимо увагу на кількох описах картин як найбільш показових в її творчості: «Перед картиною Рериха», «На мене дивиться портрет Романа Магаріші…», «Портрет Ван Гога», «Малюнок Ікано Гоойа», «Христос і Леонардо да Вінчі», «Крапка занику в Сезана». Перелік віршів провокує до

[31] Яценко Е. «Любите живопись, поэты...»: экфрасис как художественно-мировоззренческая модель. Вопросы философии. 2011. № 11. С. 43.

[32] Там само. С. 46.

висновку про експліцитний характер екфразисів у її доробку, однак не поспішаймо робити передчасні висновки.

У художньому світі Галі Мазуренко особливе місце посідає Вінсент ван Гог. І це закономірно, адже у ХХ столітті сформувався культ великого художника, чий образ ще за життя був овіяний легендами. Якщо за життя до образу неврівноваженого, імпульсивного митця зверталися лише малярі, зокрема Поль Гоген, Джон Пітер Расселл, Анрі де Тулуз-Лотрек, то в наступному столітті про нього вже пишуть літератори (Ірвінг Стоун, Анрі Перрюшо), музиканти присвячують йому свої твори. Кіномитці із Франції, Японії, Великої Британії, США, Німеччини, Австралії та інших країн відтворюють обставини його життя і загадкової смерті у тридцятисемирічному віці.

У диптиху «Портрет Ван Гога» зображено відвідини картинної галереї: «Жовтіє сад у рамці золотій, / А в бронзі, мов в вікні, портрет Ван Гога / … Напівпорожні зали. В них два, три / Чотири сторожа, студентів купа…»[33]. Лірична героїня відчуває магічну силу колористики художника, буяння властивих йому яскравих барв: «Встаю, та не прощається Ван Гог. / З червоним він, немов кривавим, вухом / І тягне вглиб… Немов Моне в ставок…»[34]. У диптиху, крім згадки про червоне вухо, не названо більше жодних інших деталей його зовнішності. Тому можна припустити, що йдеться про рецепцію «Автопортрета з відрізаним вухом і люлькою», який художник написав у 1889 році після сварки з Полем Гогеном, показавши себе на червоно-помаранчевому тлі, що передає експресію, напругу пристрастей. Поетичний екфразис зведено до окремих штрихів, згорнуто до мінімуму. Візуалізація вражень від образотворчих полотен згаданих малярів (Ван Гога та Клода Моне) передана синестезією («зелено-фіалковий рух»), акцентуванням слів із візуальною семантикою («жовтіє сад», золота рамка картини), відтворенням моделі ідеального глядача, який захоплено споглядає шедеври світового мистецтва: «Перед Ван Гогом дівчина горбата / Стоїть. Вдивляється… вона сама із тих, / яку б хотілося навіки покохати»[35]. Можливо, авторка натякає на невлаштованість особистого життя митця, який шукав, та так і не

[33] Яценко Е. «Любите живопись, поэты...»: экфрасис как художественно-мировоззренческая модель. *Вопросы философии.* 2011. № 11. С. 149.

[34] Там само.

[35] Там само.

знайшов своєї супутниці в житті. Живописний складник художнього мислення авторки включений в експресивно-виражальну систему літератури, стає імпульсом для розкриття душевного стану, відтворення магічної сили мистецтва, що дає насолоду, відкриває простір для самовираження, стимулює самопізнання, але й навіює тривогу, страх.

У вербальній інтерпретації художніх полотен помітна вибірковість рецепції, зумовлена особистими смаками авторки, яка постійно шукала шляхів духовного самовдосконалення, прагнула збагнути сокровенне, пізнати таємниці душі, явленої, зокрема, в мистецьких творах. Микола Рерих приваблював її своєю неординарністю, дивовижною багатогранністю (геніальний художник, філософ, літератор, учений), подвижницьким духом, що змушував його подорожувати, шукати й відкривати потаємне. «Не наше сяйво на фіалкових скелях. / В безоднях мовчки снить обличчя Будди. / Тут мудра старість кликала натхнення, / Безстрашно дивлячись у темні очі Чуда»[36], – ділиться спостереженнями поетеса. Враження, очевидно, навіяні серією картин «Гімалаї» та полотном «Будда-переможець» (1925), змушують авторку дошукуватися відповіді на питання, що ж Микола Рерих намагався віднайти там, у непрохідних місцях, актуалізують привабливі для самої авторки-коментаторки деталі звільнення Будди від нескінченних страждань і досягнення нірвани. Артефакт для Галі Мазуренко був поштовхом до самовираження, своєрідним засобом передачі свого бачення вже відтвореного художником, сприйняття світу в усій повноті барв і відтінків. Ідеться про опосередковане відтворення зображеного, відтворення, так би мовити, вже зображеного, появу вторинного мистецького твору як реакції на первинний, що служив вираженням творчої особистості маляра. Поетеса, отже, вступає в діалог з автором полотна, сприймає світ крізь призму його картини, експлікуючи своє Я.

Однак не всі експліковані авторкою описові вірші слід уважати екфразисами. Іноді портрет стає лише приводом для роздумів, уявного діалогу, як, наприклад, у вірші «На мене дивиться портрет Романа Магаріші…». Вчення відомого індійського філософа і мудреця Шрі Рамана Махарші (1879–1950) про самопізнання і самореалізацію знаходить у ліричної героїні живий відгук тому, що

[36] Яценко Е. «Любите живопись, поэты...»: экфрасис как художественно-мировоззренческая модель. *Вопросы философии.* 2011. № 11. С. 85.

стимулює її власні роздуми, пошуки відповіді на питання, як бути і навіщо жити. Квінтесенцією роздумів стає усвідомлення: «Ніколи з владою свій шлях не ототожнюй!»[37]. Поетеса висловилася лаконічно й водночас афористично. Вірш «На мене дивиться портрет Романа Магаріші…» розглядаємо як гіпотипозис, адже цей опис не має відповідника в зображальному мистецтві.

Галя Мазуренко підходить до мистецьких шедеврів насамперед як інтерпретатор. У вірші «Христос і Леонардо да Вінчі», названому «окультною легендою», поетеса відштовхується від багато разів варійованого мотиву «Таємної вечері» великого італійського митця епохи Відродження – Леонардо да Вінчі. Вона моделює художній простір вірша за законами образотворчого мистецтва, тому й розташовує вгорі розіп'ятого на хресті Христа як символ спокутної жертви, а внизу – зрадника Юду Іскаріотського. Інтерпретація «Таємної вечері» служить наближенню до естетичного ідеалу, яким був і залишається великий майстер епохи Відродження, передає захоплення геніальним витвором людського духу: «Ось геній зродився. Ренесанс. / *„Вечеря свята"*. Не забути. / Іуда в тіні, а Христос…/ Глянь. Очі. Яка покута…»[38]. Допущена неточність у назві фрески була зумовлена, очевидно, нечіткістю вражень, відновленням її з пам'яті, а також, цілком можливо, непростою історією самого шедевру світового мистецтва, що потребував реставрації та був не доступний для спостереження.

Галя Мазуренко не лише вступає в діалог із малярами, а й імітує його. Поезія «Малюнок Ікано Гоойа» – це, наприклад, словесна інтерпретація витвореного уявою мистецького явища. Як маляр поетеса свідомо візуалізує малюнок, відтворює траєкторію руху погляду зверху вниз: «Сива пустеля вечірня на скелях. / Спить хлопчик і буйвол. / А третій із ними, бриль натягнув на чоло і чатує»[39]. Опис фіксує просторове розташування персонажів, зображених крупним планом, однак вірш – на відміну від малюнку як двовимірного явища – актуалізує темпоральні аспекти, пов'язані з необхідністю вартувати вночі, тому третій персонаж пильнує, щоб своєчасно попередити своїх супутників про небезпеку. У творі відбилася позиція реципієнта – ліричної героїні, яка замислюється

[37] Яценко Е. «Любите живопись, поэты...»: экфрасис как художественно-мировоззренческая модель. *Вопросы философии.* 2011. № 11. С. 188.

[38] Там само. С. 151.

[39] Там само. С. 126.

над тим, скільки живих істот зображено: двоє чи троє, однак головне – не в кількості, а в тому, чи присутність буйвола допоможе хлопчикові подолати страх. Це питання так і лишається не проясненим, тому змушує читача домислювати, переглядати опис, що, таким чином, набуває нових смислових відтінків. Малюючи словом, поетеса відбиває рефлексії суб'єкта як смислового центру художнього твору.

Емоційна реакція авторки особливо відчутна тоді, коли йдеться про мистецькі твори особисто знаних нею людей. Так, у вірші «Тетяна Мазепа» відтворено враження від картин талановитої малярки, яка за життя не встигла себе реалізувати, тому захоплення поєднується з болем утрати дорогої людини. «…Щось геніальне й ніжне на олійнім полотні»[40], «і мрійні квіти квітли на олійнім полотні…»[41] – це враження не лише від полотен, а насамперед від їхньої авторки, чуттєвої, вразливої, ніжної дівчини, молодшої доньки політичного діяча Ісаака Мазепи.

Поетеса, проте, не завжди вказувала джерело мистецьких рефлексій, розраховуючи на ерудованого читача, який може за описом зрозуміти, про який твір образотворчого мистецтва йдеться. Завдяки такій анонімності вдається розширити смисловий простір вербального опису, адже реципієнт мусить зіставляти подібні за тематикою картини, виявляти саме ту, яка викликала відповідну емоційну реакцію в автора, з'ясовувати причини рецепції. У вірші «Окультна картина», наприклад, немає ні згадки про бельгійського художника Поля Дельво, ні назви його картини «Сонна Венера», однак персонажі цього містичного дійства описані поетесою. На тлі нічного міста зображена спляча Венера, а поруч із нею манекен і скелет, що символізує смерть, спровоковану непереможним сексуальним потягом. Оголене тіло красуні Венери набуває амбівалентного тлумачення, адже воно не лише спокушає чоловіків, а й провокує смерть. «Тривіальна сцена! / Стоїть кістяк навпроти манекена…»[42] , – поетеса підкреслює несумісність, непоєднуваність і водночас парадоксальну зумовленість зображеного.

Екфразис виявляється засобом актуалізації художнього досвіду. Вже самими назвами віршів («Перед картиною Рериха», «Портрет

[40] Яценко Е. «Любите живопись, поэты...»: экфрасис как художественно-мировоззренческая модель. *Вопросы философии.* 2011. № 11. С. 135.

[41] Там само.

[42] Там само. С. 121.

Ван Гога»), що містили імена великих художників – своєрідних маркерів інтермедіальної взаємодії, авторка акцентувала свій екфрастичний досвід. Уведенням імен великих художників, зокрема Леонардо да Вінчі, Мікеланджело Буонаротті, Ван Гога, Миколи Рериха, Клода Моне, Поля Дельво, Сальвадора Далі, акцентовано живописний складник її художнього мислення, актуалізовано їхні образотворчі полотна, акумульовано культурні смисли. Поетичні описи мали як міметичний, так і неміметичний характер, якщо описувалося витворене, наприклад, уявою авторки полотна. У цьому випадку доречно оперувати поняттям гіпотипозис, що – на відміну від екфразису – немає відповідника в мистецтві, хоч може викликати згадку про якусь картину.

Галя Мазуренко не копіює, а творчо засвоює чужі зразки, вчиться у великих майстрів пензля, тому доречно зосереджувати увагу на формах рецепції, художній реалізації мотивів, образів, сюжетів малярських творів, що може призвести до трансформації, переінакшення їх відповідно до нових завдань та авторських уподобань. «Запозичений матеріал отримує різну міру концептуального переосмислення і зазнає неоднакових композиційних та стильових змін, у зв'язку з чим можна говорити про різні форми його відтворення і перетворення»[43]. Відтворювальний і перетворювальний компоненти в процесі рецепції надають засвоєним елементам новизни.

Проаналізовані поетичні екфразиси підтверджують широке коло інтересів авторки, в полі зору якої твори французьких, італійських, нідерландських, російських і українських митців. Статика образотворчого полотна набуває в її віршах динамічного вербального відтворення, нерідко трансформуючи просторові виміри в часові. Живописні екфрасиси Галі Мазуренко актуалізують ідею вічності мистецтва, що викликає відгуки у все нових поколінь реципієнтів, які захоплюються мистецькими шедеврами, знаходять у них натхнення.

4. Вербальне малярство Емми Андієвської

Емма Андієвська малює словом те, що інтуїтивно відчуває чи помічає за лаштунками усталеного, звичного, видимого. «Я просто мушу малювати – в мене десь там у підшлунку зберігаються всі

[43] Генералюк Л. Екфразис у контексті correspondans des arts. *Наукові записки.* Серія: Філологічні науки. Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2013. С. 73.

картини, які треба «витягти» пензликом, і я це намагаюсь робити, – зізнавалася вона. – Говорячи згрубша, в мене рука підключена просто до шлунку підсвідомості, вона сама все знає»[44]. Поетеса, отже, акцентує спонтанність, автоматичність творчого акту, вплив підсвідомих чинників, яким давали волю сюрреалісти. Дивовижна працездатність авторки змушує її іноді працювати по 18 годин на добу, адже для неї «творчість – то Бог», який рятує від повсякденної рутини. Одержимість творчою реалізацією змушує її малювати не лише фарбами, а й словом.

Емма Андієвська вдається в ліриці до імітації жанрів образотворчого мистецтва, з-поміж яких найчастіше актуалізованими виявляються натюрморт, портрет, пейзаж, тобто вірші, в яких домінує описовий компонент. Зображальними можливостями малярства поетеса послуговується в циклі «Портретна ґалерія», вдаючись у відтворенні зовнішності персонажів до рослинної, зооморфної чи побутової символіки. Відтворенню портретних деталей служать артишок, морква, перець, цибуля, як на полотнах італійського художника епохи Відродження Джузеппе Арчимбольдо, який малював портрети за допомогою овочів, фруктів, квітів і був популярним не лише у свій час, а й у XX столітті.

Емма Андієвська насамперед унаочнює людські вади: агресивність, егоїзм, деспотизм, марнотратство, облудність, розпусту, аморальність, хитрість, підступність, зажерливість. Особливо нещадно таврує двуликість, здатність до мімікрії, пристосовництво: «Богам – племінник, ідолові – родич, / Осяяння спокутує, мов зраду. / Нижче черви поверглий херувим, / Що унедійснив тяглість хорову» («Поза законом, як розстрига-піп»). Поетеса наділяє носія негативних ознак цілою низкою характеристик: «Розсадник зла, базіка, блудний син, / Що біг від себе – й ні на сантиметр. / Хоч Богу й чорту – свічку крадькома, / Щоб – іншим – збитки, а йому – хосен» («Розсадник зла, базіка, блудний син…»). Як художник вона малює словом, зображуючи знаками людських недоліків зорові образи: труну, гнилу пухлину, смолу, попіл тощо. Зовні приваблива жінка наділена в неї «лисячим писком», «пазурями папуги», завдяки зооморфним деталям авторка увиразнює її підступність, хитрість, спритність, чіпкість,

[44] Тарнашинська Л. Емма Андієвська: «Все моє життя – це ходіння крізь стіни». *Закон піраміди: діалоги про літературу та соціокультурний клімат довкола неї.* К. : Унів. вид-во «Пульсари», 2001. С. 136.

маніпуляторські здібності. І хоч жінка має «єлеєм личко» та складає свої «вуста сердечком», проте «точить запах трупний», згубно впливаючи на своїх партнерів. У віршах-портретах поетеса наочно, мов на полотні, відтворює візуальні враження, робить видимими невидиме: людські недоліки**.** Вербальні портрети не мають відповідників у зображальному мистецтві, але змодельовані за законами живопису і відбивають емоційний стан поетеси, яка не приховує свого ставлення до людських вад, тому доречно кваліфікувати ці портрети як гіпотипозис, який і має на меті унаочнення описуваного, подання його як видимого.

Емма Андієвська, як і Галя Мазуренко, словесно реагує на полотна своїх улюблених майстрів пензля. З-поміж них – близькі світовідчуттям французький майстер офорту Жак Калло, німецький маляр і гравер Мартін Шонгауер, італійський художник Джузеппе Арчимбольдо, іспанський маляр, скульптор, письменник і режисер Сальвадор Далі, бельгійський художник Рене Маґрітт, французький маляр-примітивіст, музикант і літератор Анрі Руссо, білоруський і французький авангардист Марк Шагал. Цей перелік не претендує на вичерпність, лише підтверджує широке коло її зацікавлень, тим більше, що маємо на меті розглянути її поетичну версію відомого в агіографії сюжету про святого Антонія, який надихнув багатьох майстрів живопису.

Поетеса назвала збірку «Спокусами святого Антоніо», навівши сто один сонет про боротьбу преподобного зі звабниками. Число 101 у нумерології означає початок нового, значущого, доленосного, адже двобій зі спокусами в душі людини продовжується. Емма Андієвська не згадує в сонетах збірки великих малярів, які зверталися до образу святого, виявляючи візуальне бачення спокус у вигляді чудернацьких потвор.

Образ святого Антонія, який після смерті батьків роздав своє майно бідним, а сам лишився в єгипетській пустелі, щоб провести час у молитвах, приваблював багатьох майстрів пензля як символ святості й відданості Богові. Бернардино Паренцано, Корнеліс Кунст, Ян Мандейн, Мікеланджело Буонарроті, Паоло Веронезе, Якобо Робусті, Аннібале Карраччі, Корнеліс Сафтлевен, Сальватор Роза, Давид Тенірс Молодший, Макс Ернст, Маттіас Грюневальд, Пітер Брейгель Старший, Ян Брейгель, Ієронім Босх, Анрі Фантен-Латур, Абрахам Блутелінг, Лукас Кранах, Поль Деларош, Пітер Хьюс, Мартін Шонгауер, Пітер Пауль Рубенс, Доменіко Мореллі, Поль Сезанн, Сальвадор Далі, Костянтин Васильєв, Анатолій

Фоменко та інші митці зображували випробування Преподобного Антонія Великого, застосовуючи різну малярську техніку, вдаючись до різноманітних символів. Жак Калло започаткував традицію візуального зображення спокусників у вигляді потвор, що поєднують частини тіла бика, гієни, дракона, ящірки. Маляр мав на меті показати, що весь світ протистоїть відлюднику. Мартін Шонгауер відтворив, як біси-потвори вже роздирають на шматки тіло святого. Вслід за ними Гюстав Флобер у драмі «Спокуси святого Антонія» зобразив потвор, що поєднують частини тіла різних звірів: Садхузаг, наприклад, – чорного оленя з головою бика, Мартіхор – велетенського лева з людським обличчям і трьома рядами зубів, Грифон – лева із дзьобом яструба, Катоблеп – чорного буйвола з головою свині, Міраг – рогатого зайця, Трагелах – напіволеня-напівбика, Сенад – ведмедя з трьома головами та багато інших неназваних.

Художнє полотно Сальвадора Далі «Спокуса святого Антонія» (1946) справило на Емму Андієвську незабутнє враження, адже його автор близький їй світовідчуттям, стильовою палітрою. «Безумовно, рецепція – це якоюсь мірою й автопортрет, де роль дзеркала відіграє чужий текст»[45], – вважає Ольга Червінська. У цьому випадку йдеться про текст картини, в якій авторка віднайшла бажані інтенції.

Зіставлення однойменних творів із різних видів мистецтва – відомої картини Сальвадора Далі, яку він створив у 1946 році, щоб узяти участь у конкурсі, та збірки віршів Емми Андієвської («Спокуси святого Антонія») підтверджує не лише подібність системи персонажів, а й нерідко колористичного вирішення теми. Так, наприклад, золотий колір символізує в обох авторів спокуси матеріального світу, славу, світські насолоди, від яких добровільно відмовився Антоній.

Незвичними в малярському вирішенні цієї теми можуть здатися павукові лапи у тварин, що несуть спокуси, проте тільки на перший погляд, адже павук викликає асоціації зі смертоносною силою, здатністю заплутувати у своє павутиння людей. Наслані сатаною спокуси подані Сальвадором Далі в один ряд, щоб передати їхню силу і войовничість. Кінь і слони, розташовані між небом і землею, буквально нависають над святим, здатні в будь-який момент упасти

[45] Червінська О.В. Рецептивна поетика. Історико-методологічні та теоретичні засади : навч. посібник. Чернівці : Рута, 2001. С. 43.

та розчавити його, адже тримаються на дивовижно тоненьких лапках. Платон у діалозі «Софіст» відзначив, що маляри в зображенні пропорцій зважають не на об'єктивну відповідність, а на кут зору, з якого вони сприймають. У Сальвадора Далі – це погляд знизу вгору, тому такими загрозливими здаються кінь і слони, що несуть матеріальні блага і символ влади, яким служив обеліск – один із найдавніших елементів архітектури Давнього Єгипту, споруджений на честь бога Сонця.

Зіставлення розмірів усіх зображених на полотні персонажів та їх розташування підтверджує, що сили у протиборстві не рівні: спокусники вже відтіснили святого на периферію і можуть розчавити його в будь-який момент, однак Антоній з усіх сил уперся коліном у землю і протиставляє їм рятівний хрест. Візуальне вирішення теми спокус наочно демонструє силу протистояння. Емма Андієвська змальовує, власне, всіх персонажів картини Сальвадора Далі: самого святого, здибленого коня, шо має тулуб слона, слонів на тоненьких, мов павутинки, лапках, жінку, яка насилає на нього то левів, то ведмедів, то вовків, то леопардів, то волів, то скорпіонів. Якщо маляр показав святого в лівому куті полотна з піднятим догори хрестом, яким він боронився від демонів, то поетеса зосередила увагу – на відміну від Сальвадора Далі – на складних душевних переживаннях, важких муках Антонія, який неодноразово звертався до Бога за підтримкою: «Навіщо, Боже, бісам Ти віддав свій сад, / Де я – немов окличник водяної секти?/ Вели ці з'яви по ядру розсікти, / Аби – крізь повінь – на поверхню – світла суть, / Бо ж я не відрізню рівнини від висот…»[46]. Підданий моральним і тілесним тортурам, він не нарікає, а лише благає, бо найбільше турбується про те, щоб не втратити Божу підтримку в нерівній боротьбі («Не знаю, чи є край цьому Содому, / А біси – все нові на мене пута, / Щоб змусити гноївку пекла пити…»[47]; «Бісища натесали з мене купи трісок, / Я – жменька немощів, а Ти – ні пари з уст. / Я гину, Господи, благаю – озовись!»[48]. Авторська пунктуація, улюблені еліптичні конструкції допомагають досягти у віршах

[46] Андієвська Е. Спокуси святого Антонія: сонети. К. : Друкарський двір Олега Федорова, 2019. С. 37. (Далі цитуємо за цим виданням, у тексті вказуючи сторінку).

[47] Экфрастические жанры в классической и современной литературе : моногр. под общ. ред. Н.С. Бочкаревой. Пермь : Пермский государственный университет, 2014. С. 12.

[48] Там само. С. 21.

«додаткових вимірів сприймання» («Бо якщо, скажімо, я [тобто Емма Андієвська. – *В. П.*] щось випускаю у своїй поезії, то це означає, що воно цілком не потрібне. Особливо це часто дієслово. І тоді коли його немає, тоді мимоволі той, хто читає, шукає, які дієслова тут можуть бути – три-чотири, і тоді всі значення тих, які можуть бути, але тут не є… Це дає додатковий вимір сприймання якогось явища»).

Маляр не може передати мінливість відчуттів, зміну психічних станів святого. Для цього йому б довелося творити низку картин. Поетеса якраз акцентує на внутрішніх переживаннях, подаючи випробування «певними дозами», щоб зосередити увагу на найбільш напружених моментах**,** які викликали в Антоніо сумніви чи вагання. Перелік спокусників творить візуальний ряд: бісище-щур, біс-індик, бісище-сич, біс-койот, біс-сазан, бісище-кнур, бісище-селех (тобто селезень), бісища-ящури, жирафа-біс, біс-кажанище, біс-трепанг, бісища-зубри, дияволи-тритони, пантера-чорт, чортиська-пуголовки, тарганисько-чорт, біси-круки. Ці зооморфні образи відтворюють неповторність світобачення авторки, яка словом малює те, що виникло в уяві, вражаючи величезним лексичним запасом, актуалізацією різних шарів словникового фонду.

Завдяки зооморфним образам, образам-характеристикам (біс-джигун, біси-мудрагелі) поетеса передає натиск демонічних сил, що змушують святого все частіше звертатися до Бога. Доповнюють галерею спокусників біс-шльондра, біс-повія, «бісище-рура – з персами Юнони…». У змалюванні спокусників авторка акцентує їхні зовнішні ознаки, рідше – форму тіла: «Жирафа-біс (три підборіддя з жиру), / Бісище-конус й біс без жодних форм..»; «Бісище-циркуль і диявол-орхідея»; «Без тулуба бісище – сам очіпок, – / Замість очей – залізні три бурулі…». Спокусники не дають відлюднику зрозуміти Божу волю, викликають у нього нарікання: «Й вони Твій сад, як в склянці – ложкою, колотять. / Невже це Твоя воля, щоб цей біс-окань – / Мене, як сніп, що – ціпом на току?»[49]. Привертає увагу індивідуально-авторська пунктуація, зокрема, часто експлуатоване тире, що, з одного боку, сприяє лаконічності висловлювання, з

[49] Экфрастические жанры в классической и современной литературе : моногр. под общ. ред. Н.С. Бочкаревой. Пермь : Пермский государственный университет, 2014. С. 37.

іншого – дає простір читацькій уяві, призводить до неоднозначності прочитання текстових лакун. Сад загалом символізує велич, достаток, досконалість, гармонію, проте в Емми Андієвської він набуває амбівалентного тлумачення, адже сюди проникли біси і сплюндрували рай.

Деталі художнього полотна Сальвадора Далі включені в експресивно-виражальну систему ліричного тексту Емми Андієвської не в їх чистому вигляді, а у трансформованому авторкою, яка саме так сприймає, розуміє стан святого. Однак вважати її сонети зі збірки «Спокуси святого Антоніо» описом картини не слід, бо жодне полотно не змогло б умістити таку кількість персонажів, тим більше, що більшість із них або витворені, або перетворені її уявою. Це дає підстави для розгляду сонетів збірки «Спокуси святого Антоніо» як гіпотипозисів, що не описують полотна попередників, а творять вербальну картину нерівної борні, візію успішного протистояння спокусам.

В описі страждань відлюдника поетеса вдається до символіки: вода символізує початок і кінець світу; ріка постає символом невідворотності процесів, своєрідною межею між світом живих і мертвих («А я – ріка, де Бога й чорта – позов…», «Цей світ – ріка…», «Де Ти – вузли світів – з невидимих річок»); мури означають захищений простір, однак у поетеси вони із пористого матеріалу, отже, ненадійні («Не світло – нескінченні мури з пемзи…»); амбівалентний образ човна сприймається як засіб порятунку і водночас перевозу в інший світ; образ сокола тлумачиться як знак зв'язку між земним і потойбічним світами. Не обходить увагою авторка і символіку дерева, яке своїм корінням глибоко проникає в підземне царство, стовбуром спрямоване в земний світ, а кроною сягає вершин світобудови. «Лиш біс, що дерево буття пиля…», отже, загрожує не лише Антонію, а й усій світобудові.

ВИСНОВКИ

Галя Мазуренко та Емма Андієвська активно вступають у діалог із малярами, акцентують одні аспекти й ніби не помічають інших. Так складається один із можливих варіантів прочитання, проте не єдиний, адже інший автор-реципієнт може актуалізувати раніше не помічені культурні смисли, поділитися тими асоціаціями, які виникли саме в його уяві.

Особистісний характер рецепції особливо помітний у тих віршах Галі Мазуренко, в яких вона реагує на твори своїх наставників

(«Ніколи не забуду милого Паливоду, / Й очей веселих, втомлених в модель…»), колег («Жінки прийшли пізніше: Мазепи дві, Левицька Ніна, / Ліндфорс Ніна, чешка, я…»), подруг, тому в живописних екфразисах відчутний пієтет до описуваного, гордість, зумовлена тим, що їй пощастило вчитися в Українській студії пластичного мистецтва, над якою професор Антонович «поставив […] український стяг!». Йдеться про Дмитра Володимировича Антоновича, який доклав чимало зусиль для відкриття цієї студії та довгий час очолював її.

Порівняльний аналіз вербальної репрезентації візуальних образів у віршах поетес-малярок підтвердив, що їхні естетичні концепції – Галі Мазуренко та Емми Андієвської – орієнтовані на діалог із зображальними видами мистецтва, який пояснюється їхніми малярськими зацікавленнями, пильною увагою до експериментів у образотворчому мистецтві, прагненням читати «мову барв», насолоджуватися полотнами визначних майстрів пензля: Леонардо да Вінчі, Ван Гога, Клода Моне, Сальвадора Далі, Миколи Реріха. Помітне захоплення творами видатних художників-сюрреалістів, які відповідали їхнім естетичним уподобанням, прагненню уникати копіювання реальних предметів, явищ. У словесних зображеннях слід мати на увазі відсутність «достовірної наочності, до якої вони [тобто поети. – *В. П.*], мовляв, повинні були прагнути, і заміну такої наочності (природної для живопису чи скульптури) вражаючою «силою» уявлюваного предмета, завдяки якій він стає начебто видимим»[50]. Уявність образу досягалася словесною зображальністю, що викликала в уяві *читача чи слухача* той чи інший образ.

В обох майстринь помітна візуалізація образів, що виникли глибоко в підсвідомості внаслідок гострого відчуття загрози цивілізації, можливості небуття, незбагненності сущого. Картини відзначалися поєднанням непоєднуваного (істоти з людськими очима мали, наприклад, конячі зуби чи вуса таргана), дивували неміметичністю відтворених форм.

Химерні істоти в Галі Мазуренко віщували лихо, неприємності, в Емми Андієвської вони здебільшого виявлялися добрими, проте лукавими. Наскрізним образом, що з'являвся уві сні та невідступно переслідував героїню Мазуренко, був образ страшного дракона, що

[50] Тамарченко Н. Д. Теоретическая поэтика. Введение в курс. Москва : Рос. гос. гуманит. ун-т, 2006. С. 125.

вищиряв зуби, збільшувався, жахав: «Дивно. Страшно. Щось набухає, витягує губи. / А за ним друге, третє і кінця немає. / Хто зна, що воно? Нащо воно? / А може це драконові зуби?». Трагічні передчуття позначалися на тональності віршів, відбивали світ переживань поетеси.

Досвід написання екфразисів і гіпотипозисів у авторок значний. Поетичні екфразиси Галі Мазуренко відбивали цілу колекцію вражень від образотворчих полотен майстрів пензля. Словесне відтворення не було в поетеси дзеркальним відображенням, це був емоційний опис візуально сприйнятих образів, фарб, відтінків, ліній, тобто тих засобів, якими користувався маляр. Автор вербального тексту як реципієнт відтворює своє бачення ідейного задуму художника, процес осягнення артефакту, своє розуміння його композиційного вирішення теми, створює, по суті, свій образ уже змальованих людей, предметів, текст про картину, текст-відгук, текст-інтерпретацію.

Поетичні описи образотворчих полотен виконували у віршах емоційно-експресивну, інформативно-пояснювальну, естетичну, інтерпретаційну, жанротвірну, терапевтичну, метаописову та інші функції, служили розширенню інформативного поля тексту, візуалізації вражень. Екфразиси, що репрезентували вічні мистецькі цінності, протиставлялися суєтності повсякденної реальності, творили ілюзію наближення до естетичного ідеалу. Ці словесно-зображальні тексти давали можливість розкрити ефекти, викликані іншими видами мистецтва, дозволяли актуалізувати естетичний досвід, виявити смаки реципієнта.

Екфразиси і гіпотипозиси, що відзначаються візуалізацією вражень, у творчості українських поетес підпорядковувалися вираженню їхніх концептуальних інтенцій. Об'єктивне відтворення просторових чи якісних ознак артефакту поступалося інтерпретаційним тенденціям, завдяки яким було передано унікальність бачення мистецького твору, відтворено суб'єктивні відчуття і враження, зумовлені ним. Моделювання уявлень здійснювалося таким чином, щоб викликати в читача адекватні авторським враження.

Автор цієї розвідки свідомий не лише складності аналізованої проблеми, а й необхідності більшого охоплення художніх текстів, залучення ширшого емпіричного матеріалу для зіставлень, яким могли би стати малюнки та ілюстрації книжок як Галі Мазуренко, так і Емми Андієвської, картини інших художників.

АНОТАЦІЯ

У статті розглянуто засоби вербальної репрезентації візуальних образів у ліриці українських поетес Галі Мазуренко та Емми Андієвської, які реалізували себе в малярстві, супроводжували видання своїх книжок власними ілюстраціями. Зацікавлення живописом стимулювало візуалізацію авторських вражень у ліриці, призводило до вербального відтворення малярських полотен, актуалізації імен художників, імітації жанрів образотворчого мистецтва. Встановлено, що Галя Мазуренко як реципієнт відтворює своє бачення художнього задуму художника, демонструє процес осягнення артефакту, створює, по суті, свій образ мистецького твору, текст про картину, текст-відгук, текст-інтерпретацію, тобто екфразис. Емма Андієвська також прагне візуалізувати враження, виявляє увагу до колористики, форми, розташування предметів, речей. У віршах-портретах вона унаочнює людські вади за допомогою фруктово-овочевого арсеналу. У збірці сонетів «Спокуси святого Антоніо», що своєю назвою відсилає до цілої низки картин відомих малярів-інтерпретаторів художнього образу святого Антоніо, вона, однак, не описує жодне з тематично близьких полотен, лише унаочнює картини душевної боротьби святого, тобто малює словом. У ліриці Галі Мазуренко чимало екфразисів, в Емми Андієвської домінують гіпотипозиси, що підтверджують уміння малювати словом.

Література

1. Автухович Т.Е. Поэтический экфрасис: риторика чтения. *Чтение: рецепция и интерпретация :* сб. науч. ст. В 2 ч. ; ГрГУ им. Я. Купалы ; редколл. : Т.Е. Автухович отв. ред. Гродно : ГрГУ, 2011. Ч. 1. С. 126–133.

2. Андієвська Е. Спокуси святого Антонія: сонети. Київ : Друкарський двір Олега Федорова, 2019. 114 с.

3. Бочкарева Н.С. Образы произведений визуальных искусств в романтической новелле. Проблемы метода и поэтики в зарубежной литературе XIX–XX вв. Пермь, 1995. С. 23–37.

4. Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации). *Славянское и балканское языкознание.* Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. Москва : Наука, 1977. С. 259–283.

5. Брагинская Н.В. Генезис «Картин» Филострата Старшего. *Поэтика древнегреческой литературы.* Москва : Наука, 1981. С. 224–289.

6. Брагинская Н.В. Жанр Филостратовых «Картин». Из истории античной культуры: Философия. Литература. Искусство. Москва : Изд-во Московского ун-та, 1976. С. 143–170.

7. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе. Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. Москва : МИК, 2002. С. 5–22.

8. Генералюк Л. Екфразис і гіпотипозис: проблеми диференціації. *Слово і Час.* 2013. № 11. С. 50–61.

9. Генералюк Л. Екфразис у контексті correspondans des arts. *Наукові записки. Серія: Філологічні науки.* Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2013. С. 52–77.

10. Гусар-Струк Д. Як читати поезії Емми Андієвської. *Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст.* : У 4 кн. Київ : Рось, 1994. Кн. 3. С. 216–223.

11. Екфразис: Вербальні образи мистецтва / за ред. Т.В. Бовсунівської. Київ : КНУ, 2013. 237 с.

12. Жодані І. М. Емма Андієвська і Віра Вовк: тексти в контексті семіотики. Київ : ВДК «Університет Україна», 2007. 116 с.

13. Качуровський І. Містична функція літератури та українська релігійна поезія. *Променисті сильвети: лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки.* Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 676–700.

14. Мазуренко Г. Вибране. Київ : Видавництво ім. Олени Теліги, 2002. 248 с.

15. Мних Р. Дмитрий Чижевский и визуальные исскуства. Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения / под ред. Т. Автухович. Siedlce, 2018. С. 85–102.

16. «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте : сб. ст. / сост. и научн. ред. Д.В. Токарева. Москва : Новое литературное обозрение, 2013. 572 с.

17. Просалова В.А. Екфрасис у художньому досвіді Г. Мазуренко. *Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай :* матэрыялы X Міжнар. навук. канф. / пад. агул. рэд. Т.А. Чароты ; рэдкал. : С.Я. Ганчарова-Грабоўская та інш. Мінск : Выд. центр БДУ, 2011. С. 259–265.

18. Просалова В.А. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури : монографія. Донецьк–Вінниця : ДонНУ, 2015. 154 с.

19. Рубинс М. «Пластическая радость красоты». Акмеизм и Парнас : Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. Санкт-Петербург : Акад. проект, 2003. 354 с.

20. Саприкіна А. Поетичні екфрази Г. Мазуренко. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору.* Донецьк, 2012. Вип. 18. С. 177–187.

21. Стех М.Р. Далекосхідні стежки до меж невимовного. *Емма Андієвська: Проблеми інтерпретації* : зб. наук. ст. Донецьк : Норд-Прес, 2011. С. 9–43.

22. Тамарченко Н.Д. Теоретическая поэтика. Введение в курс. Москва : Рос. гос. гуманит. ун-т, 2006. 208 с.

23. Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения / под ред. Т. Автухович. Siedlce, 2018. 703 с.

24. Тишунина Н.В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований. *Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию проф. М.С. Кагана* : материалы междунар. научн. конференц. Серия «Symposium». Санкт-Петербург : С.- Петербургское философ. общество, 2001. Вып. 12. С. 149–154.

25. Франк С. Заражение страстями или текстовая наглядность: pathos и ekphrasis у Гоголя. Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. Москва : МИК, 2002. С. 32–41.

26. Фрейденберг О.М. Образ и понятие. *Миф и литература древности*. Москва : Изд. фирма «Вост. лит.», 1998. С. 223–622.

27. Ходель Р. Экфрасис и демодализация высказывания. Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. Москва : МИК, 2002. С. 23–32.

28. Червінська О.В. Рецептивна поетика. Історико-методологічні та теоретичні засади : навч. посібник. Чернівці : Рута, 2001. 56 с.

29. Шатин Ю.В. Ожившие картины: экфразис и диегезис. *Критика и семиотика*. Новосибирск, 2004. Вып. 7. С. 217–226.

30. Яценко Е. «Любите живопись, поэты…»: экфрасис как художественно-мировоззренческая модель. *Вопросы философии.* 2011. № 11. С. 45–57.

31. Яців Р. Миттєвості в «калоші щастя». *Дзвін.* 1992. № 11. С. 170–172.

32. Heffernan J.A.W. The Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbury. Chicago and London: University of Chicago Press, 1993. 249 p.

33. *Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума* / под ред. Л. Геллера. Москва : МИК, 2002. 216 с.

34. Экфрастические жанры в классической и современной литературе : моногр. под общ. ред. Н.С. Бочкаревой. Пермь : Пермский государственный университет, 2014. 204 с.

Information about the author:
Prosalova Vira Andriivna,
Doctor of Philological Sciences, Professor,
Professor at the Department of the Ukrainian Language,
Theory and History of the Ukrainian and Word Literature
Vasyl' Stus Donetsk National University
4, Akademika Yanhelia Str., Vinnytsia, 21009, Ukraine

Recommended for printing and distribution via Internet
by the Academic Council of Baltic Research Institute
of Transformation Economic Area Problems according
to the Minutes № 8 dated 28.09.2021

REVIEWERS:

Romans Djakons, Dr.sc.ing., Professor, Academician, President of ISMA University of Applied Sciences;
Deniss Djakons, Dr.oec., Professor, Rector of ISMA University of Applied Sciences;
Tatyana Odinokova, PH.D. (Doctor of Pholosophy), ISMA University of Applied Sciences.

New horizons of philological science : Collective monograph. Riga, Latvia : "Baltija Publishing", 2021. 424 p.

ISBN 978-9934-26-143-5 © ISMA University of Applied Sciences, 2021