

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ІЗМАЇЛЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ГУМАНІТАРНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Кафедра української мови і літератури

ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ АСПЕКТИ ТВОРЧОГО САМОВИРАЖЕННЯ
КІЛІЙСЬКОГО ПОЕТА ВОЛОДИМИРА СІМЕЙКА

Кваліфікаційна робота здобувача
освітнього ступеня магістр
спеціальності: 014 Середня освіта
освітньої програми:
українська мова і література
Коваль Марини Олександрівни
Керівник: канд. філол. н., проф. Райбедюк Г.Б.

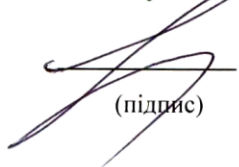
Рецензент: докт. філол. н., проф. Шевчук Т.С.

Робота допущена до захисту

на засіданні кафедри української мови та літератури
(назва випускової кафедри)

протокол № 7 від «10» січня 2020 р.

Завідувач кафедри

 Колесников А. О.
(підпис) (прізвище, ініціали)

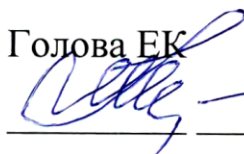
Робота пройшла публічний захист

на відкритому засіданні ЕК

«24» січня 2020 р.

Оцінка 100 відмінно
(за стобальною шкалою) (за традиційною шкалою)

Голова ЕК

 Трущенко Т. Ю.
(підпис) (прізвище, ініціали)

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	10
1. 1. Метакритичне узагальнення інтертекстуального досвіду.....	10
1. 2. Мистецький синтез у сучасному науковому дискурсі.....	17
1. 3. Феномен синестезії в художньому мисленні митця.....	24
РОЗДІЛ 2. ДЖЕРЕЛА СТРУКТУРУВАННЯ АВТОРСЬКОГО ТЕКСТУ.....	28
2. 1. Фольклорно-міфологічна матриця.....	28
2. 2. Естетичний модус художньої історіософії.....	35
2. 3. Біографічна проекція на текст.....	42
РОЗДІЛ 3. ЛІРИКА ВОЛОДИМИРА СІМЕЙКА: ІНТЕРМЕДІАЛЬНЕ ПОЛЕ ДИСКУРСУ.....	47
3.1. Літературно-живописний синтез у творчій самореалізації поета.....	47
3. 1. 1. Малярський компонент художнього мислення	47
3. 1. 2. Інтермедіальні стратегії візуалізації авторського тексту.....	51
3. 1. 3. Художньо-естетичні функції поетичної кольористики.....	58
3. 2. Літературно-музичні кореляції у творчому самовираженні митця.....	63
3. 2. 1. Музичність як якісна складова художнього тексту.....	63
3. 2. 2. Музичні образи та асоціації в зображально-виражальній системі поета.....	68
3. 2. 3. Формальні засоби омузичнення авторського тексту.....	77
РОЗДІЛ 4. ПОЛІМИСТЕЦЬКЕ ВИВЧЕННЯ ЛІТЕРАТУРИ У СТАРШІЙ ПРОФІЛЬНІЙ ШКОЛІ.....	83
4. 1. Міжмистецька складова сучасної програми з української літератури.....	83

4. 2. Інтермедіальні засади нової концепції шкільної літературної освіти.....	87
4. 3. Методичні підстави застосування мистецького контексту в процесі вивчення української літератури за програмою профільного рівня.....	90
ВИСНОВКИ.....	99
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ.....	105
ДОДАТКИ.....	119

ВСТУП

Українське літературознавство останніми роками активно освоює ті культурні локуси, котрі формують цілісну картину загальнонаціонального духовного простору. Так, уже кілька десятиліть поспіль спостерігаємо активність науковців щодо вивчення та осмислення різних аспектів літературного процесу українського зарубіжжя (праці О. Астаф'єва, Ю. Григорчук, Ю. Мариненка, І. Набитовича, І. Руснак, Т. Шестопалової). Увагу дослідників не перестають привертати діалоги художніх свідомостей письменників різних країн, про що свідчить потужний корпус компаративних студій (О. Боронь, Т. Денисова, Д. Наливайко, Є. Нахлік, І. Пупурс).

На особливий статус в означеному ракурсі претендує вивчення регіональної літератури (О. Ануфрієв, Я. Верменич, Н. Миропольська, М. Островська та ін.). Активізація інтересу до її специфіки свідчить про актуальність заявленої у кваліфікаційній роботі наукової проблеми [121, с. 352]. Особливим чином сказане стосується поліетнічних регіонів, культура яких є «складним багаторівневим і багатоаспектним утворенням, що сформувалося під впливом комплексу специфічних регіонотворчих чинників» [84, с. 124], тому вимагає теоретичного обґрунтування, а відтак особливої концептуально-методологічної бази дослідження.

Творчість митців слова Українського Придунав'я в означеному сенсі становить собою цікавий для інтерпретації художній матеріал. У своїй естетичній цілісності придунайський літературно-мистецький «материк» репрезентує доволі оригінальне й вельми специфічне явище, що впродовж тривалого часу функціонує як культурна дифузія, процес (і результат) взаємопроникнення явищ різних культур (української, російської, болгарської, молдавської, гагаузької, албанської тощо), котрі взаємодіють, водночас зберігаючи етнонаціональну ідентичність.

У колі придунайських митців слова найменш дослідженою є постать кілійського поета Володимира Йосиповича Сімейка (1950-2004) [м. Кілія –

районний центр Півдня Одеської області, що межує з Ізмаїльським районом. – М. К.]. У регіональному літературному процесі його зазвичай згадують контекстуально, а переважно не дораховуються. Творчий спадок В. Сімейка репрезентований двома поетичними збірками: «Дунайська легенда» (Ізмаїл-Кілія, 2001), «Першоцвіт кохання» (Ізмаїл-Кілія, 2002). Більшість віршів поета через об'єктивні причини так і не побачила світу. Значна їх частина розпорошена на шпальтах місцевих періодичних видань («Дунайская заря») та літературних альманахів («Дунайська хвиля», «Сповідь серця»), почасти – й в архівах самого автора та його близького оточення.

Як віртуоз поетичного вислову і яскрава талановита особистість, В. Сімейко явив рідкісно ліричне слово, котре за своєю виражальністю близько межує з іншими видами мистецтва. Синкретична образність художнього світу поета, репрезентована малярською, музичною (почасти й хореографічною) складовими спонукає до інтерпретації його творчого доробку в аспекті інтермедіальності. Такий підхід до студіювання творчої спадщини придунайського автора означає *актуальність* заявленої теми.

Незважаючи на значну кількість праць, котрі з'явилися останніми роками в українському літературознавстві (Л. Генералюк, Г. Клочек, О. Рисак, В. Силантьєва, М. Фока та ін.), інтермедіальні дослідження, за слушними спостереженнями В. Просалової, «і досі лишаються порівняно новим напрямом інтертекстуального аналізу» [95, с. 47]. Має цілковиту рацію Л. Генералюк, котра у своїй докторській дисертації відповідної проблематики підкреслює: «Давно назріла потреба науково обґрунтувати формування парадигми міжвидових взаємодій в українському літературному процесі, прагнення акцентувати на специфічних рисах національної культури, яка в усі історичні періоди розвивалася під знаком синкретизму» [18, с. 18]. Власне, названі вище праці й визначають методологію дослідження лірики В. Сімейка в контексті взаємодії літератури і мистецтва.

Наші спостереження над особливостями індивідуальної поетики митця пролягають у площині синтезу мистецтв. Означена проблема ще не ставала

об'єктом спеціального наукового дослідження, як, власне, й увесь його творчий доробок. Саме цим зумовлена *актуальність* теми нашої кваліфікаційної роботи, що підсилюється й методичними проблемами. Адже застосування інтермедіальних досліджень у шкільній практиці навчання української літератури, як стверджує відома сучасна методист-науковець Л. Нежива, уможлиблює аналіз регламентованих чинною програмою художніх творів в аспекті «вирізнення стильової організації та образних структур» [80, с. 85]. Потреба фахового дослідження спадщини В. Сімейка диктується й практичною необхідністю оснащення дисципліни «Література рідного краю» в школах Південної Одещини, який на сьогодні забезпечений творами одеської плеяди письменників і не відображає мультиетнічну культуру рідного краю для школярів Ізмаїльщини.

Мета дослідження – проаналізувати поетичну творчість В. Сімейка крізь призму теорії інтермедіальності.

Реалізація поставленої мети передбачає розв'язання таких основних завдань:

- сформуванати теоретико-методологічну базу дослідження;
- з'ясувати джерела структурування авторського тексту митця з огляду на формування його синкретичного мислення;
- виявити інтермедіальні складники поетики В. Сімейка в його зображально-виражальній системі;
- охарактеризувати мистецьку взаємодію як вияв творчого самовираження поета;
- простежити шляхи перекодування живописних засобів творення художньої образності на вербальний рівень у творчості В. Сімейка;
- встановити специфіку літературно-музичних кореляцій та особливості інтермедіальної практики в доробку митця;
- дослідити трансформацію традиційних мотивів, сюжетів та образів у художньому світі поета з позиції інтермедіальності;

- узагальнити наявний у сучасному науково-практичному дискурсі методичний досвід вивчення синтезу мистецтв у закладах загальної середньої освіти України;
- окреслити перспективні шляхи наукового осягнення доробку В. Сімейка в парадигмі сучасних інтерпретаційних методологій у межах індивідуальної поетики та літературного контексту.

Об'єктом дослідження є опубліковані збірки В. Сімейка («Дунайська легенда», «Першоцвіт кохання»), вірші поза збірками, публікації періодики (газета «Дунайская заря»), типологічно близькі поезії митців Придунав'я (М. Василюка, В. Виходцева, Г. Лисої та ін.). **Предметний** інтерес роботи зосереджено на дослідженні синкретичної природи художнього мислення В. Сімейка як основи стильового синтезу його творчого самовираження.

Методи дослідження. Поетична творчість В. Сімейка аналізується з позицій рецептивної поетики, що ґрунтується на сприйманні та інтерпретації синтетичної образності художніх текстів. Головними методологічними підставами кваліфікаційної роботи стали принципи інтермедіального аналізу та системного підходу щодо оцінки твору у зв'язку з особливостями художнього мислення митця. В ході дослідження використано ресурси біографічного, типологічного та психоаналітичного методів аналізу літературно-мистецьких явищ.

Джерельна база дослідження. Теоретичні та історико-літературні праці українських (Л. Генералюк, Г. Ключека, Д. Наливайка, О. Рисака, В. Силантьєвої, М. Фоки, І. Франка, Т. Шевчук) і зарубіжних (В. Ванслова, С. Вислоух, З. Мітосек, та ін.) науковців з проблематики літературно-мистецьких взаємозв'язків; локальні студії, присвячені інтертекстуальності та її різновиду – інтермедіальності (О. Астаф'єв, М. Бахтін, Ж. Женетт, Ю. Крістева, Н. Мочернюк, В. Просалова, Н. П'єте-Гро). Висвітлення методичних аспектів базується на наукових узагальненнях та рекомендаціях останніх років провідних методистів України (С. Жили, Л. Неживої, Г. Токмань, Т. Яценко та ін.). У дослідженні використано спеціальні розвідки

про літературний процес Українського Придунав'я (публікації Г. Райбедюк, Л. Рєви-Лєвшакової, А. Соколової, О. Томчука, І. Усатенко).

Практичне значення роботи. Матеріали кваліфікаційної роботи можуть бути творчо адаптовані під час проведення уроків літератури рідного краю в закладах середньої освіти та в підготовці дисциплін вільного вибору студента у вищих гуманітарного профілю. Результати дослідження придатні для підготовки антологій регіональної літератури та навчально-методичних матеріалів з літературного краєзнавства. Практична цінність опрацьованого в у кваліфікаційній роботі матеріалу визначається також їх імовірним залученням до вивчення відповідних тем літературознавчих дисциплін у вищих навчальних закладах.

Апробація роботи. Кваліфікаційна робота є самостійним дослідженням. Його наукову концепцію апробовано під час доповідей на таких наукових конференціях: Міжнародна науково-практична конференція «IV Дунайські наукові читання: гуманітарна освіта в теорії та практиці» (Ізмаїл, 2018, 23 жовтня); науково-практична конференція, присвячена 30-річчю відділення образотворчого мистецтва «Креативність пізнання особистістю мови мистецтва: актуальні проблеми розвитку в закладах освіти» (Ізмаїл, 2018, 01 листопада); IV Всеукраїнська науково-практична конференція «Науковий пошук студентів XXI ст.: актуальні питання гуманітарних і соціально-економічних наук» (Ізмаїл, 2018, 15 листопада); III Всеукраїнська студентська науково-практична конференція з нагоди Міжнародного дня рідної мови «Актуальні проблеми сучасної філології» (Ізмаїл, 2019, 21 лютого); навчально-методичний семінар «Впровадження інноваційних технологій в практику навчання української мови та літератури в закладах середньої освіти» (Ізмаїл, 2019, 18 квітня); XII Всеукраїнська наукова конференція з міжнародною участю «Наука. Освіта. Молодь» (Умань, 2019, 25 квітня); Всеукраїнський конкурс студентських наукових робіт пам'яті професора Віталія Кейса (Миколаїв, 2019, 26 квітня); Фестиваль науки та арт-проектів з нагоди Всеукраїнського дня науки (Ізмаїл,

2019, 15 травня); IX Всеукраїнська студентська науково-практична конференція «Пріоритетні напрями європейського наукового простору: пошук студента» з нагоди Всеукраїнського дня науки (Ізмаїл, 2019, 15 травня); Sesiunea Internațională de Comunicări Științifice «PERSPECTIVE ASUPRA ISTORIEI LOCALE IN VIZIUNEA TINERILOR ISTORICI» (Кагул, 2019, 23 травня); міжнародна науково-практична конференція «Крос-культурний код Подунав'я: історико-лінгвістичні студії» (Ізмаїл, 2019, 20 жовтня); Всеукраїнська студентська науково-практична інтернет-конференція «Неоміфологізм в українській та зарубіжній літературах» (Херсон, 2019, 29-31 жовтня); круглий стіл «Збереження і розвиток української мови в лінгвально неоднорідних регіонах України та Європи» (Ізмаїл, 2019, 07 листопада); V Всеукраїнська науково-практична конференція «Науковий пошук студентів XXI ст.: сучасні проблеми та тенденції розвитку гуманітарних і соціально-економічних наук» (Ізмаїл, 2019, 14 листопада).

Матеріали роботи були методично адаптовані під час проходження науково-педагогічної практики та методичного семінару в загальноосвітній школі № 4 I-III ступенів м. Ізмаїл та в Ізмаїльському державному гуманітарному університеті.

Результати дослідження викладено у п'яти одноосібних публікаціях.

Кваліфікаційну роботу виконано як складову частину комплексної теми наукового проекту Ізмаїльського державного гуманітарного університету «Регіональна література і живопис етнічних груп Українського Придунав'я як засіб формування колективної ідентичності локального соціуму»» (наказ МОН України № 1466 від 28. 12. 2018).

Структура та **обсяг** магістерської роботи адекватна меті й поставленим завданням. Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, поділених на підрозділи, висновків, списку використаної літератури (всього – 153 позиції) та додатків.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1. 1. Метакритичне узагальнення інтертекстуального досвіду

У новітній науці про літературу, починаючи з другої половини ХХ століття й до сьогодні, з достатньо потужною інтенсивністю використовується теорія інтертекстуальності. Це зумовлено теоретичними й практичними потребами духовної інтеграції в межах світового культурно-мистецького досвіду. Саме поняття інтертексту, пов'язане зі світовідчуттям сучасної людини, котра живе у світі текстів, є невід'ємною ознакою нинішнього літературно-художнього дискурсу та «характеризує текст як поєднання численних інших текстів чи їх фрагментів, сполучення непок'єднуваного, іноді парадоксального, що призводить до невичерпності й непередбачуваності авторських варіацій» [93, с. 4].

Інтертекстуальність як один із методів інтерпретації тексту «передбачає порівняння першоджерела і художнього твору, що аналізується, з метою виявлення окремішності, своєрідності художнього світу письменника в певному творі у співставленні з тими зразками, які раніше існували в літературі й у чомусь близькі, подібні до нього площині» [143, с. 146]. «Енциклопедія постмодернізму» (К., 2003) трактує інтертекстуальність як «метод прочитання одного тексту супроти іншого, що дає змогу висвітлити спільні текстуальні та ідеологічні резонанси; це визнання, що всі тексти та ідеї існують у мережу відносин» [27, с. 171].

Дослідження індивідуальної поетики інтертекстуальності того чи того письменника чітко окреслює реальну перспективу виявлення її іманентної сутності. Особливим чином сказане стосується творів, у яких «включення інших художніх текстів, “інкорпорацій”, є безпосереднім предметом створюваного художнього світу» [2, с. 5]. В цьому разі інтертекстуальний аналіз «виконує перш за все естетичну та аксіологічну функції» [83, с. 6].

Теорія інтертекстуальності, отже, визначає практичну потребу її уточнення й структурування з метою придатності щодо наукового аналізу художніх творів, що становлять собою «текст у тексті» (Ю. Лотман). Проте, «існуючи як універсальна текстова категорія та водночас основний принцип сучасної культури постмодернізму, інтертекстуальність при цьому все ще не отримала повного та несуперечного висвітлення» [144, с. 86]. Тож, має цілковиту рацію П. Іванишин, підкреслюючи, що навіть «попри наявність значної кількості праць, певне метакритичне узагальнення інтертекстуального досвіду в експлікативному та диференційному сенсах видається не цілком позбавленим актуальності на сучасному етапі розвитку філологічного мислення» [35, с. 54].

Саме в межах інтертекстуальності постала інтерпретаційна стратегія інтермедіальності як метод порівняльного аналізу різних текстових структур. Тому закономірно виникає практична потреба кореляції цих понять та їх терміносистеми для формування методології виявлення та характеристики інтермедіальних аспектів творчого самовираження фігуранта нашого дослідження В. Сімейка.

Відома сучасна дослідниця теорії інтермедіальності В. Просалова подає такий ракурс кореляції означених понять: «В інтертекстуальних студіях ідеться про взаємозв'язок вербальних творів, автори яких реагують на мотиви, образи, ідеї, художні знахідки попередників, а в інтермедіальних дослідженнях – про висвітлення літературою інших видів мистецтва, тобто фіксацію в художньому творі іномедійних вкраплень, що підтверджують своєрідну «розгерметизацію» художньої літератури, яка не лише привласнює, а й асимілює притаманні іншим мистецтвам ознаки: візуальність живопису, пластичність скульптури, виражальність музики тощо» [95, с. 47].

У кожному разі поняття інтермедіальності невід'ємне від інтертексту як такого. В інтерпретації будь-якого художнього тексту в руслі дослідження інтертекстуальності важливо з'ясувати основні його концепції, відомі в літературознавчій науці. Хоч як слушно не виглядають спроби зглибити

генезу теорії міжтекстових зв'язків, все ж її новітній розвиток та термінологічна окресленість пов'язані з іменами французьких (переважно постмодерних) дослідників другої половини XX ст.: Р. Барта, Ж. Женетта, Ю. Крістевої, М. Ріффатера й ін. З появою в 1969 році терміна «інтертекстуальність» у праці Ю. Крістевої «Семіотика» ця теоретична течія отримала легітимацію в межах постструктуральної методології.

Ю. Крістева вважає, що інтертекстуальність не обмежена цілеспрямованим цитуванням, трактується як його можливий простір, вірогідні літературні, побутові, наукові, соціолектні, пропагандистські дискурси «цитатної літератури» [63, с. 431]. Основну ідейну базу, на якій сформувалася сучасна теорія інтертекстуальності, становлять теорія анаграм Ф. де Сосюра, концепції М. Бахтіна про жанрову пам'ять, діалогічний характер художніх творів і «чуже слово», уявлення Ю. Тинянова про конструктивну функцію, пародію, думки Ю. Лотмана щодо полілогічного характеру поетичного тексту тощо.

Досі немає одностайної відповіді на питання, що таке інтертекст: фрагмент певного твору, поетика певного письменника чи художнього напрямку, жанр чи стиль висловлювання. Інтертекстуальність Ю. Крістевої зводиться до пародії та наслідування, структуралістів – до історичної поетики, часового руху літературних жанрів, перетворення однієї художньої системи в іншу. Польська дослідниця З. Мітосек трактує інтертекстуальність як «подвійну гру, що надає нового статусу засвоєним фрагментам (інтертекстам); вибудовує нові тексти на руїнах старих. Ю. Крістева називає літературу такого типу «параграматичним письмом» [73, с. 342].

Канонічне формулювання поняття інтертексту дав Р. Барт: «Кожний текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях в більш-менш упізнаваних формах: тексти попередньої культури і тексти навколишньої культури. Кожний текст є новою тканиною, витканою із старих цитат. Обривки культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом і т. д. – всі вони поглинені текстом, оскільки

завжди до тексту і навкруги нього існує мова. Як необхідна попередня умова для будь-якого тексту інтертекстуальність не може бути зведена до проблеми джерел і впливів; вона є загальним полем анонімних формул, походження яких рідко можна знайти, несвідомих або автоматичних цитат, що даються без лапок» [116, с. 207]. Р. Барт зазначає, що сутність інтертексту – це неможливість існування поза нескінченним текстом. Він наголошує, що інтертекстуальність слід шукати на рівні стереотипів і кліше, при цьому зводить поняття інтертексту до поняття коду. Це означає, що письменник несвідомо використовує кліше у своєму тексті. Через призму інтертексту світ постає як величезний текст, у якому все колись вже було сказано, а нове можливе тільки за принципом калейдоскопу: змішування певних елементів дає нові комбінації. Для Р. Барта будь-який текст є свого роду «ехокамерою».

Структуралісти, навпаки, досліджують свідому інтертекстуальність. Для М. Ріффатерра, наприклад, інтертекст – це «ансамбль пресупозицій інших текстів», тому сама ідея текстуальності невіддільна від інтертекстуальності і заснована на ній. Репрезентанти структуралістської концепції вважають, що тексти повинні бути цілком усвідомленими. Читач, своєю чергою, не повинен читати твір горизонтально, лінійно, навіть коли текст прозорий; від нього вимагається пошуку вертикального співвіднесення й розуміння інтенції автора, що посиляється на чужий текст. Для М. Грессе інтертекст є складовою частиною культури взагалі та невід’ємною ознакою літературної діяльності зокрема: будь-яка цитата, безвідносно до свого характеру, спрямовує письменника у сферу культурного контексту. Завжди були письменники, схильні до інтертекстуальності: Данте, Кохановський, Расін, Пушкін, Словацький, Джойс, Еліот. Вони використовували «цілий ряд інтертекстуальних жанрів: стилізація, пародія, антифраза, наслідування, поема з авторськими відступами, героїко-комічна поема, в яких літературне висловлювання ґрунтується на іншому висловлюванні, конкретному – як у випадку пародіювання одного письменника іншим – або ж існуючу

потенційно у формі застиглих жанрових канонів (геройко-комічна поема) чи усталеного способу мовлення (стиль, говір, мовний жанр)» [125, с. 344].

У працях М. Бахтіна простежуються джерела проблеми контексту й інтертекстуальності. Він висловив думку про те, що письменник працює не просто з матеріалом реальності, а з уже оціненою художньою реальністю, тобто з цілим корпусом текстів попередньої і сучасної літератури. Через свій текст він вступає з ними в діалог, контакт, зв'язок. Слід зазначити, що в новому тексті першоджерело, прототекст є вже переосмисленим реципієнтом, пропущеним крізь призму його свідомості. Тому читач буде сприймати текст, проведений крізь дві, три, чи навіть більше свідомостей. І це сприйняття характеру прототексту буде залежати від місця, точності, доцільності, форми його введення до структури нового твору.

Сучасні літературознавці по-різному тлумачать поняття інтертексту. Зустрічаємо розмаїтий спектр підходів до його класифікації. Однією з найвідоміших методик інтерпретації тексту в означеному ракурсі вважають класифікацію, запропоновану французьким дослідником Ж. Женеттом. У своїй книзі «Палімпсести: Література в другому ступені» (1982) він подає п'ятичленну класифікацію різних типів взаємодії текстів: 1). інтертекст як «співприсутність» в одному тексті двох або більше текстів (цитата, алюзія, плагіат.); 2). паратекст як відношення тексту до свого заголовка, післямови, епіграфа; 3). метатекст як коментуюче й часто критичне посилання на свій передтекст; 4). гіпертекст як осміяння і пародіювання одного тексту іншим; 5). архітекст, що розуміється як жанровий зв'язок текстів [116, с. 208].

Іншу типологію інтертекстуальності запропонувала Н. П'єте-Гро, виділяючи 2 типи взаємодії текстів: співприсутність та деривацію. До першого типу французька дослідниця відносить цитату, референцію, плагіат, алюзію, до другого – стилізацію та пародію [99, с. 32].

Постструктуралісти тлумачать інтертекстуальність як неминуче явище в існуванні невичерпності семантичних мовних значень, внаслідок чого нескінченно створюються нові тексти, що постійно перетинаються з

попередніми чи сучасними. У зв'язку з цим Ж. Женетт запровадив переосмислене поняття «палімпсест», адже нове письмо неможливе «без нашаровувань інтертекстуальних смислів» [65, с. 52]. Твір не може бути абсолютно чистим і автохтонним, бо в ньому постійно здійснюється конотація, вимагаючи від автора або читача звернення до минулих, наступних чи взагалі сторонніх текстів.

Текст формує контекст і впливає на нього; контекст, своєю чергою, керує образною системою, мовно-образною та іншими. Ця взаємодія теж динамічна. Основою формування інтертекстуального поля та контексту є зв'язок творів: це може бути цитата, присвята, ремінісценція, пародія, плагіат, трансформація тощо. Слід зауважити, що термін «інтертекстуальність» означає власне переміщення елементів однієї системи в іншу. Тому можна послуговуватися також іншим терміном – «транспозиція» (переміщення), що уточнює цей перехід. У пам'яті автора актуалізуються попередньо прочитані тексти, що справили на нього враження, тобто в його свідомості виникає інтертекстуальне поле. Переосмислюючи його, письменник структурує ці тексти, виходячи зі свого попереднього досвіду і вносить до свого контексту. В. Просалова наводить як приклад полілог про визначення мистецтва, що виник у репрезентантів різних епох: Н. Буало, П. Верлена, Є. Маланюка, М. Ореста та ін. Всі вони, творчо реагуючи на тему «*L'artpoetique*» («*Artpoetique*»), «вступали у контакт із попередниками і один з одним» [96, с. 31].

У силовому полі історико-літературних і теоретичних питань, пов'язаних з інтертекстуальністю, перебуває також питання про спонуки звернення автора до іншого тексту, про джерела літературної ситуації «текст у тексті» (Ж. Женетт). Сучасний український літературознавець О. Астаф'єв з цього приводу зазначає, що однією з причин уведення у власний текст іншого тексту є «ставлення письменника до інших моделей і їх моделюючих властивостей, його естетичні смаки тощо» [2, с. 6].

У результаті метакритичного узагальнення інтертекстуального досвіду можна резюмувати, що «інтертекстуальність – це не поверхова проблема, вона є ключем до аналізу актуальної літературної практики» [73, с. 343]. У найпростішому тлумаченні, інтертекст – це фрагмент чужого тексту, використаного з конкретно естетичною метою у новому літературному тексті. Іншими словами, це відтворення в тексті окремих мотивів інших творів через цитування, алюзії, ремінісценції, пародіювання, наслідування чужих стильових властивостей і норм (окремих письменників, літературних шкіл і напрямків тощо).

Як зауважує літературознавець А. Ткаченко, існують «різні концепції та класифікації міжтекстової взаємодії, але наразі важливо зафіксувати наявність у творчості автора чи не всіх її іпостасей – від одвертої, прямої, цитатної, епіграфної до глибинної, що зринає на рівні, духовного спілкування, взаємоіндукції, генерування й перегуку художніх ідей, образів, стильових вирішень» [130, с. 34]. Рефлексії та уявлення, сигніфіковані різними типами інтертексту, вибудовують в кожному окремому випадку міжтекстової взаємодії «іншу структуру» (Ю. Крістева), «новий текст, що актуалізує взаємоспіввіднесення «свого» тексту з «чужими».

Попри активне засвоєння різноманітних літературних джерел, митець повинен мати виразне власне обличчя. Він «запозичує у старших лише зовнішню подобу чи схожість, а внутрішньо дає цілковито нову якість» [77, с. 169]. Істинний талант митців «не в останню чергу визначається саме тим, як багато чужого вони вміють зробити своїм, якою мірою їхня власна творчість стає підсумком цілком дозрілої і самоусвідомленої багатовікової традиції – підсумком за суттю своєю надособистісним» [1, с. 23].

Подібний ракурс інтертекстуальності виявляється і в інтермедіальності, бо ідеться про міжтекстові взаємодії, взаємопереплетення, синтез художніх світів різних текстових (мистецьких) структур. Проблеми інтертекстуальності на прикладі творчості окремих авторів дедалі частіше порушуються в українському літературознавчому дискурсі Л. Генералюк,

Л. Волощук, В. Просаловою та ін. Сьогодні це явище набуває особливої популярності не лише в літературі, а й у музиці, культурології. Варто погодитися з думкою Б. Сюті, що «текст існує не сам по собі, а за рахунок багатьох інших текстів-попередників» [123, с. 13].

Таким чином, зрозуміти сучасний синтетичний текст можна тільки будучи усебічно обізнаним із широким колом іномистецьких творів. Якраз цьому й слугує інтермедіальність як літературознавчий метод дослідження текстів, структурованих синкретичною образністю.

1. 2. Мистецький синтез у сучасному науковому дискурсі

У методології сучасного українського літературознавства дедалі міцніші позиції посідають студії, в яких науковці всебічно досліджують проблеми синтезу та інтеграції різних видів мистецтва (поезії, живопису, музики, кінематографії, театру, хореографії тощо). Напрямок «синтез мистецтв» стає особливо актуальним у наш час: ментальність людини «інформаційної ери» спрямована на пошук та отримання особливого контенту, нетривіальних вражень. У студіюванні «проблеми синтезу та інтеграції різних видів мистецтва виникає нова сфера досліджень під назвою інтермедіальність» [25, с. 48]. Теорія інтермедіальності передбачає прикладання концептуально-методологічної бази теорії інтертекстуальності до студій над проблемами синтезу та взаємодії мистецтв. Згідно з цією теорією, «образи, які перетинаються в тексті, можуть бути зафіксовані не лише вербально, а й будь-яким іншим елементом художньої форми – звуком, кольором, об'ємом тощо» [110, с. 3].

Саме поняття «інтермедіальність» з'явився в наукового й мистецькому обігу порівняно недавно. Його появу приписують німецькому досліднику А. Ханзен-Льове, який у 1983 році презентував уперше це явище як дослідницьку парадигму. Однак, як свідчить інша версія, двадцятьма роками раніше інтермедіальність трапляється в есе «Інтермедія» (повна версія

«Синестезія та міжвідчуття: інтермедіа») Діка Гігінса, одного із засновників арт-групи «Флюксус» (європейський рух 1950-1960-х рр.). Деякі автори відносять появу терміна до значно пізніших часів. Його «піонерство» приписують також Ю. Е. Мюллеру (1980-ті рр.), посилаючись на його статтю «Комедія “Тор Нат” та інтермедіальність музичної комедії» [16].

Поняття «інтермедіальність» у сучасному українському літературознавстві використовують переважно як синонім поняття «взаємодія мистецтв» («синтез мистецтв»). Термін «інтермедіальність» вживається науковцями в широкому й у вузькому значенні. В широкому сенсі його трактують як «створення цілісного поліхудожнього простору в системі культури» [34, с. 149]. У вузькому значенні інтермедіальністю вважають «особливий тип внутрітекстових взаємин у художньому творі, де взаємодіють різні види мистецтва» [88, с. 21].

У контексті мови про означене поняття слід чітко розмежовувати інтермедіальність як явище мистецтва і метод аналізу. В. Просалова вважає, що «інтермедіальність – це, з одного боку, спосіб висвітлення художньою літературою інших видів мистецтва: музики, живопису, скульптури, кіно тощо, з іншого – це й методологія порівняльного аналізу художнього твору і культури загалом» [93, с. 47].

У процесі аналізу художнього тексту виділяють кілька найхарактерніших складових інтермедіальності, що відчутно увиразнюють його семантичну глибину й естетичну привабливість. С. Петрова виокремлює чотири такі складові: 1). Інтермедіальний компонент як найменша складова частина літературного тексту, створеного в процесі взаємодії мистецтв. 2). Інтермедіальний герой-персонаж, представлений у ракурсі кількох мистецтв. 3). Інтермедіальна композиція – використання структури твору іншого виду мистецтва. 4). Інтермедіальний жанр – жанр, що може бути представлений в інших видах мистецтва [86]. Органічно пов'язана з проблематикою міжмистецької взаємодії теорія і практика інтертекстуальності, що дістала назву «інтертекстуальність», плідно представлена в нинішньому

українському літературознавстві й окремими локальними публікаціями, і ґрунтовними науковими розвідками. Цей напрям гуманітаристики, що спершу розвинувся в німецькому (Ю. Мюллер, І. Пех, Й. Шрьотер) та російському (І. Борисова, Н. Тішуніна, О. Пономарьова, О. Тімашков та ін.) наукових дискурсах, презентує сьогодні одну з пріоритетних сфер сучасної української науки про літературу.

Українські вчені, виробляючи власні інтерпретаційні моделі й формуючи національний варіант інтермедіальності як порівняльного методу, засвоюють досвід польського літературознавства, яке демонструє стійкий інтерес до міжмистецьких взаємодій і засвідчує в загальноєвропейському контексті серйозні напрацювання у дослідженні цієї міждисциплінарної проблематики. Це potwierджують праці С. Виспянського, М. Гловінського, А. Дзядекан. Особливий інтерес щодо специфіки творчого самовираження митців-універсалістів становлять студії С. Вислоух [14, с. 312].

Щодо системного й комплексного аналізу синкретичних художніх явищ у методологічному плані для українських дослідників і досі залишається фундаментальною праця І. Франка «Із секретів поетичної творчості» [141, с. 347]. Ідеї мистецького синтезу отримують розвиток у теорії О. Потебні, зокрема, в його концепції міждисциплінарності як основи дослідження художніх явищ. Учений обґрунтовує їх у такий спосіб: «Художній, зокрема, поетичний твір, подібний до людини, рослини, тварини, є осердям широкого кола наук» [91, с. 183]. Послідовником О. Потебні в українському літературознавстві став О. Білецький, котрий розвинув теорію попередника, адаптуючи її безпосередньо до проблеми вивчення синтезу мистецтв. Своє бачення специфіки дослідження літературних явищ такого ґатунку дослідник виклав у праці, що має симптоматичну назву «Проблеми синтезу в літературознавстві» [6, с. 274].

Аналіз теоретичного досвіду вітчизняних науковців означеного дослідницького вектору свідчить про «вартісні теоретико-методологічні проекти, які потрібно розвивати в подальших літературознавчих студіях»

[74,с. 80]. А відомий компаративіст Д. Наливайко взагалі вважає, що проблема вивчення взаємозв'язків і взаємодії літератури з іншими мистецтвами актуалізована в сучасному літературознавстві власне у зв'язку із розширенням масштабу дії теоретичної думки й належить до центральних у компаративістиці [78, с. 19]. На думку В. Силантьєвої «інтермедіальність як форма мистецтва, що заявила про себе в останню третину XX століття, підтверджує непереможне знання компаративістів: базовим компонентом художнього синтезу й нині залишається література. Якщо так, то вже наявні інтермедіальні форми дають теоретизувати в доволі розлогому просторі досі невіршених проблем» [111, с. 28].

У методологічному плані увага більшості авторів зацентована переважно на інтерпретації творчості митців-універсалістів та виробленні новітньої терміносистеми в аспекті міжвидової взаємодії, літературно-живописних і літературно-музичних кореляцій. Ідеться, таким чином, про інтермедіальність як конкретний феномен художньої літератури та методологічну парадигму літературознавства (інтермедіальна типологія).

Питання мистецької інтеракційності широко представлено у відомих на сьогодні ґрунтовних розвідках Л. Генералюк: «Універсалізм Шевченка: Взаємодія літератури і мистецтва» (2008) [19], «Взаємодія літератури і мистецтва. Начерк теорії словесно-візуальних інтеракцій» [17]. Авторка запропонувала методологію для дослідження творчості так званих *Doppelbegabungen*, а також окреслила загальний дискурс теорії міжвидової взаємодії. У низці монографічних праць, присвячених широкому спектру вивчення літературно-мистецьких кореляцій і новаторська праця О. Рисака «Найперше – музика у слові»: проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. (1999) [104].

У контексті синтетичних досліджень із проблематики інтермедіальності заслуговує на увагу й монографія В. Просалової «Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури» (2015). У ній розглядаються літературно-мистецькі кореляції в українській літературі XX

століття, виявляється специфіка літературно-музичних і літературно-живописних співвіднесень, здійснюється класифікація ліричних описів мистецьких раритетів, запропонованих Є. Маланюком, Г. Мазуренко, С. Гординським, Е. Андієвською та ін. Основна увага приділяється творчому самовираженню авторів, котрі реалізували себе в різних видах мистецтва, виявляли тяжіння до самореалізації свого творчого потенціалу [93].

Уявлення про синтез мистецтв як літературне явище, наявний в українському літературознавстві методологічний і фактологічний досвід осмислення цього явища, адекватні методологічні підходи до вивчення творів, у яких поєднано слово, музику та живопис, відчутно розширює монографія «Синкретизм образного світу П. Тичини» (2009) М. Фоки. В ній авторка розглянула творчість митців-синтезистів кінця XIX – початку XX ст. як контекст, у якому відбувалося становлення синкретичної поетики П. Тичини; докладно проаналізувала музичний та малярський компоненти художнього мислення митця, що є генераторами його синкретичного стилю; обґрунтувала способи перекодування музичних та образотворчих засобів вираження на словесний рівень, встановивши особливості їх функціонування в образному світі поета [136].

Одним із найновіших у заявленому науковому дискурсі є глибоке й усебічне дослідження інтермедіальних стратегій літературної творчості українських письменників, здійснене Н. Мочернюк. У своїй монографії авторка акцентує увагу на реалізації художнього діалогу з образотворчим мистецтвом українських еміграційних письменників міжвоєнної доби, характеризує інтермедіальні концепції на основі власних підходів до аналізу літератури художників, поглиблює теоретичні питання міжмистецького діалогу. Дослідниця ґрунтовно розглядає в інтертекстуальному аспекті з фіксацією доказових контактів між мистецтвами багатогранну літературно-мистецьку творчість С. Гординського [75].

У зв'язку з інтермедіальністю як методом порівняльного літературознавства виникає проблема зміни терміносистеми відповідної

сфери інтерпретації. Адже літературні твори, в яких поєднано слово, музику та живопис, мають полімистецький характер. Відтак фактично неможливо досягнути такого твору, якщо користуватися лише літературознавчим інструментарієм, оскільки іномистецькі засоби вираження в цьому разі можуть або залишитися поза увагою дослідника, або ж бути проаналізовані поверхово. Тому природа полісинтетичних творів спонукає до залучення під час аналізу методичних підходів, котрі застосовуються для вивчення художніх особливостей інших видів мистецтва. Тож, продуктивною в такому випадку стає методологічна стратегія, що ґрунтується на симбіозі літературознавчого інструментарію та інструментарію, який використовується в суміжних видах мистецтва (у музиці та живописі).

Різноманітні форми взаємодії літератури та мистецтва, що спостерігаються в сучасній культурі, зумовили виникнення в різного семантичного наповнення термінів. Як зазначає Л. Генералюк, «інколи одні й ті самі терміни вживаються на позначення різних явищ. Взаємодія мистецтв часто тотожна взаємозв'язку, взаємовпливам, взаємодоповненню, взаємообміну, інтерференції, взаємопроникненню, взаємозбагаченню, інтеракціонізму, трансакціонізму, синтезу; завершують цей не зовсім синонімічний ряд широко вживані нині терміни «інтертекстуальність», «інтерсеміотичність» та «інтермедіальність»» [18, с. 14].

Процес наукового осмислення синтетичних творів, таким чином, має відбуватися із застосуванням категоріального іномистецького апарату. В методологічному плані щодо термінологічної системи інтермедіальності в сучасному українському літературознавстві також помітні суттєві зрушення. Особливого термінологічного статусу в науковій практиці набуває синкретизм як основа мистецької взаємодії. Його дефініції зводяться до трактування як «перетворюючого фактора, здатного надати реальності цілісності та смислової значимості» [24, с. 84].

Інтермедіальність відзначається понятійною розімкнутістю, міждисциплінарністю, стосуючись філософії, мистецтвознавства й

літературознавства. Концепція інтермедіальності передбачає розгляд художнього у комплексі наявних художніх систем і парадигм. Незважаючи на те, що в центрі уваги теорії інтермедіальності перебувають різні аспекти сучасного мистецтва (візуального, словесного, образного, пластичного, музичного), завдяки інтермедіальному підходу, як зазначає Л. Демська-Будзуляк, «можемо під дещо іншим кутом зору подивитися на різні історико-теоретичні явища всього літературознавчого дискурсу» [23, с. 54].

Усі представлені вище дослідження, як і численні не заявлені нами праці означеного дискурсу, переконують, що феномен інтермедіальності полягає «у розширенні можливостей інтерпретації літературного твору не тільки за допомогою літературознавчого інструментарію, але й через його збагачення мистецтвознавчою термінологією» [146, с. 20]. Хоча традиційно види мистецтва виокремлюються залежно від чуттєвої сфери сприйняття (музику ми сприймаємо слухом, а живопис – зором), інтердисциплінарні дослідження націлені на виявлення паралелей між різними видами мистецької техніки. У літературознавстві неодноразово висвітлювались питання про взаємодію словесно-художньої творчості з кіномистецтвом, живописом, музикою та архітектурою, звідки література запозичує ті виразні засоби, які визначають якісну своєрідність певного виду мистецтва.

Інтермедіальні підходи до інтерпретації художнього тексту базуються на уже сталих для літературознавчої практики принципах рецептивної естетики та психоаналізу. Так, моделюючи процес сприймання твору реципієнтом, можна виявити в художньому тексті засоби інших видів мистецтва. При сприйманні літературного твору, в якому наявні іномистецькі засоби вираження, в його уяві асоціативно виникати паралелі з іншими видами мистецтва. Психологічний інструментарій у методології інтермедіальності відчутно збагачує поле дослідження синтезу мистецтв. Психологічні підстави аналізу літературного тексту вельми придатні для виявлення специфіки колірної гами тексту як органічного складника живописного компоненту зображально-виражальної системи митця.

На сьогодні науковцями розроблено декілька інтермедіальних типологій. Серед них найбільш обґрунтованими вважають дві дослідницькі парадигми: 1). Літературно-живописна. 2). Літературно-музична. Ці обидві методології засновані на процесі моделювання матеріальної фактури іншого виду мистецтва в літературі: мелодика поетичного мовлення або ж візуалізація зображеного в художньому творі. Власне, базуючись на представлених у цій структурній частині методологічних підставах, аналізуємо в наступних розділах особливості вербалізації живописних і музичних компонентів у ліриці кілійського поета В. Сімейка у зв'язку з джерелами структурування його авторського тексту.

1. 3. Феномен синестезії в художньому мисленні митця

Художня література завдяки інтермедіальності підтверджує свій особливий статус універсального виду мистецтва, здатного відтворювати будь-які інші мистецькі явища, структуровані синкретичною образністю, в основі якої лежить синестезія як феномен міжчуттєвих асоціацій. Фіксуєчи іномедійні структурні компоненти, художній текст засвідчує «розгерметизацію» художньої літератури, яка «не лише привласнює, а й асимілює притаманні іншим мистецтвам ознаки: візуальність живопису, пластичність скульптури, виражальність музики тощо» [93, с. 19].

Дослідники стверджують, що усім видам мистецтва властива синестезія, зокрема музиці (твори К. Дебюссі, М. Римського-Корсакова, О. Мессіана, О. Скребіна), живопису (картини М. Чюрльоніса, В. Кандинського, А. Валенсі, Дж. Бельмонта), літературі (вірші А. Рембо, О. Блока, П. Тичини та Ф. Гарсія Лорки). В науковій лексиці з'являються такі терміни, як «музикальний живопис», «світломузика», «кольоровий слух», «суміш відчуттів». Відомий західноєвропейський історик мистецтва А. Хаузер висунув концепцію синестезійної основи мистецтва загалом, а також показав, що психологічним рушієм синтезу є явище синестезії. На його

думку, «синестезія і синтез – різні явища. Якщо синестезія – здатність викликати у адресата асоціативний відгук у свідомості на звук, на колір, на запах; похідна реакцій підсвідомості, явище суб'єктивного, глибинного плану, то синтез є феноменом зовнішнього плану, де наочно, матеріально й конкретно використано в царині одного мистецтва засоби іншого [72].

Якщо звернутися до етимологічного значення слова «синестезія», то у перекладі з грецької мови (*synaesthesia*) воно означає «рівнобіжність відчуттів» і впливає з природно-біологічної властивості людини одночасно переживати враження, одержані кількома органами чуття, наприклад, сприймання кольору або світла через звуки і навпаки [29, с. 238]. У психології синтезом вважають «мислене чи реальне об'єднання різних властивостей, елементів або частин об'єкта в єдине ціле, яке постійно відбувається в практичній діяльності людей і в процесі пізнання» [97, с. 322]. «Синестезія – це феномен міжчуттєвої асоціації, що стимулює розширення формотворчих пошуків людини на основі домінування у неї стратегії художнього мислення, при якій має місце оперування більш розширеним діапазоном чуттєвої інформації, на противагу сучасникам (не носіям цього явища). Останній формується під впливом явища чуттєвого синкретизму, який сприяє розширенню інформаційної основи в творчому пошукові митця як носія синестезії» [108, с. 61].

Наявність синестезії є ознакою особливо розвиненої чутливості митця, яку можна назвати гіперчутливістю. Відомо, що творчі особистості, геніальні митці, як правило, відрізняються посиленою чутливістю до подій і процесів, які відбуваються у світі, вони завжди – у центрі колізій сучасного їм життя, й тому гостро, боляче реагують на негативний стан речей в суспільстві, або щиросердно радіють позитивним змінам у ньому [70]. Синтез мистецьких форм, що діють на різні модальності, сприймаються різними органами чуття, є потужним інструментом впливу на ментальність сучасної людини, що веде до трансформації її свідомості, своєрідного катарсису. Взаємопроникнення різних видів мистецтва – явище давнє й закономірне. Його зумовленість

можна пояснити первісним синкретизмом, оскільки в основі кожного з видів мистецтва лежить художній образ, базований на асоціативній основі сприйняття й відтворення світу.

Взаємозближення мистецтв має свою місію, що полягає в прагненні збагачення й урізноманітнення зображально-виражальних можливостей. При цьому митець-синтезист, творячи в певному виді, «використовує за основу один вид (лише літературний твір) і майстерно уводить елементи іншого (музичного чи живописного)» [136, с. 17]. О. Рисак трактує синтез мистецтв як «переклад твору мистецтва з мови одних на мову інших видів» [104, с. 22].

Синтез може здійснюватися на різних рівнях: структури тексту, його елементів, значень тощо. Це створення якісно нового художнього явища за допомогою злиття різнорідних компонентів. Як явище духовного світу, свідомості, притаманний лише духовній культурі, здійснюється з ініціативи творця, автора й реалізується в уяві реципієнта. Про літературно-музичний і літературно-живописний синтез науковці говорять як про «специфічну форму діалогу культур» [129].

Якщо звернутися до історії, проблеми синестезії взагалі та її різновиду – «кольорового слуху» (тобто акустично-візуальних асоціацій) зокрема була вперше відкрито заявлена і привернула увагу дослідників лише в останній чверті XIX століття. Заглибившись у минуле, явище синестезії можна виявити у мистецтві слова і Середньовіччя, і Античності. Вона зустрічається вже у Гомера та Есхіла. Ш. Бодлер у сонеті «Відповідність» (1857 р.) сформулював закон «відповідностей», їх синтезу, за яким «запахи, барви і звуки відповідають одне одному». А в епоху Відродження синтезу мистецтв надавали величезного значення, хоча такого терміну о тій порі ще не існувало. Проте було чітко сформульоване ренесансне уявлення про значення об'єднання мистецтв у справі вдосконалення світу. Ці ідеї безпосередньо пов'язані з реальним досвідом монументального мистецтва, що відіграло в житті суспільства тієї епохи найважливішу роль.

Найуспішнішим виявом синестезичного «кольорового слуху» та «звукового кольору» на українському ґрунті стала лірика раннього П. Тичини, поета, який зробив крок уперед до нової естетики, модерних ідей, настроїв, словесно-чуттєвих образів. Знаходимо синестезичну метафорику й у мові пізнішого покоління шістдесятників (І. Драч, Л. Костенко, В. Симоненко, В. Стус тощо), які розширюють мовно-виражальні можливості слова, залучаючи зорову, слухову, тактильну, одоративну семантику, наповнюють читацьку аперцепцію новим чуттєвим змістом [31].

Синестезія сприяє розкриттю думок та почуттів автора, підсилює емоційно-оцінне забарвлення мови, допомагає знайти найближчий шлях до читача. Власне авторська синестезія може утворюватися: 1) шляхом переосмислення, збагачення, доповнення, розширення традиційних образів; 2) власне в оказіональний спосіб. Найчисленніша групою у поезії є синестезія, що ґрунтується на зорових відчуттях, що зумовлено кількома причинами: мозок одержує інформацію на 85% через візуальний канал, тоді як на аудіальний апарат припадає лише 9% усієї інформації, на решту каналів – 7%. Адже перш ніж людину почути, відчутти тактильно, одоративно, її зазвичай спочатку сприймають візуально [72].

Синестезія, разом із багатьма іншими психологічними чинниками зумовлює мобільність переключення творця з одного мистецького коду на інший. Інтермедіальні асоціації між зоровими, акустичними й тактильними образами породжують поліфонічні й багатопланові асоціації, що вербалізуються в художньому тексті через специфічні синестетичні тропи. Феномен синестезії, що породжує синкретичну образність, «є психологічним рушієм синтезу мистецтв, вона тісно пов'язана з життям емотивним» [18, с. 18]. Саме такий психотип характеризує творчу особистість. Розкрити смисл синестетичних виявів поезії – означає зрозуміти глибинній внутрішній інтенції митця, особливості його мислення та світобачення, відтак і специфіку відображення найтонших порухів людської душі й таємниць світу.

РОЗДІЛ 2. ДЖЕРЕЛА СТРУКТУРУВАННЯ АВТОРСЬКОГО ТЕКСТУ

2. 1. Фольклорно-міфологічна матриця

Інтертекстуальність як іманентну ознаку поезики В. Сімейка сформували численні джерела різної природи – від суто літературно-мистецьких, культурно-історичних до біографічних. Окремі з них визначили свідомо зафіксований і переведений у художню площину діалог мистецтв у межах інтермедіальності. Проте розглядати їх виключно в цьому аспекті принаймні некоректно, оскільки такий підхід звужує погляд на творчу індивідуальність поета загалом. Тому в цій структурній частині спробуємо виокремити й охарактеризувати найорганічніші з них.

Іманентність мистецької манери В. Сімейка виявилась на рівні засвоєння й трансформації в авторський текст фольклорно-міфологічної традиції, усталених образно-метафоричних структур, адаптованих і модифікованих уснопоетичних жанрів, мовностилістичних засобів тощо. Об'єктивований митцем світ в авторській трансформації став органічним складником одноприродної з фольклором естетичної реальності. Семантичний спектр його ліричної образності кореспондується з її фольклорно-міфологічними моделями репрезентації, що формують інтертекстуальне поле лірики, значною мірою спроектоване у вимір інтермедіальності (скажімо, типологічна збіжність із уснопоетичними чи історичними пісенними жанрами, образністю тощо; багата колористика як засіб візуалізації зображеного).

Кілійський поет належить до митців того плану, для яких ідентифікація з народно-фольклорним первнем є «закоріненою формою самототожності» (Я. Поліщук). Це виявилось, як, власне, й у близьких поетові за манерою авторів, «у безпосередньому засвоєнні фольклорного коду і в обігруванні тропіки усної поезії, й у зверненні до популярних форм художнього мовлення, вироблених у фольклорі» [89, с. 49].

Авторська свідомість В. Сімейка сягає основ народного світогляду, невід'ємну якість якого визначала містична єдність з природними ритмами буття. Ліричний герой його поезії, утверджуючи гармонійний універсум, переживає світ у собі, повертаючись до первісного буття, коли між землею і небом існував ідеальний світопорядок. Відтак в образному світі прочитується фольклорна основа психологічного паралелізму природи й людини, її внутрішнього світу, емоцій і переживань, текстуалізація яких функціонує у стилізовому полі народної пісні: *«Ой, не буде перекувіту / Барвінковим веснам. / У духмяні медоцвіти / В душі крига скресне»* [112, с. 30].

Художній світ лірики В. Сімейка, подібно до інших придунайських поетів, «характеризується ґрунтовним опертям на фольклор як джерело історичної та філософсько-культурної пам'яті народу. Фольклорно-міфологічні знаки виступають не просто інкрустаціями поетичних текстів, а формують неповторний культурний простір, оприявнюючи органічний зв'язок самотутніх авторських думок та почувань із народнопоетичною традицією. Іманентний статус фольклорно-міфологічних ресурсів поезики митців Придунав'я, а також недослідженість їх лірики в означеному аспекті засвідчує актуальність порушеної проблеми» [117, с. 110].

В. Сімейко оригінально інтерпретував фольклорно-міфологічну образність, порушуючи з допомогою такого творчого втілення широкий спектр філософських, морально-етичних та естетичних проблем. Відтак фольклорно-міфологічне ядро стало питомим джерелом його естетики й поезики. Осмислюючи символічний дискурс ліричного наративу митця, вирізняємо класичні фольклорно-міфологічні образи різної генези.

Літературознавці вирізняють три типи спілкування поета з фольклором: стилізація під фольклор; використання фольклорних образів і прийомів; формування естетики й поезики відповідно до народного світогляду. При цьому фольклорний контекст розглядається «як своєрідний комплекс етноестетичних одиниць, в яких маніфестується поетична, емоційна, філософська, соціально-психологічна інформація про духовну та

матеріальну культуру народу» [66].

Для В. Сімейка, як і для більшості поетів Придунав'я, насамперед, В. Виходцева та М. Василюка, прийнятні всі три типи, однак пріоритетним є останній. Тому в аспекті інтермедіальності є достатньо підстав вести мову про діалог ліричного слова поета з фольклоризмом, що його трактують як «трансформацію, переосмислення, розбудову традиційно фольклорних мотивів, образів, композиційних схем і художніх засобів у канві авторського художнього тексту» [106, с. 11].

Найчастотнішою формою інтертексту-фольклоризму в художній практиці В. Сімейка є стилізація, що охоплює весь словесний обсяг нового твору. Для неї характерна точність дотримання зовнішніх формальних ознак, стилістики та компонентів поетики. Найяскравіше вона проявилась на рівні образів-символів. При цьому «фольклорна образність несе знак самодостатності» [3, с. 55].

Особливості художньо-образних структур В. Сімейка зумовлені фольклорно-міфологічним світовідчуттям, самотніть значною мірою визначається культом небесних світил (*сонце, місяць, зорі*). Ці міфообрази, часто вживані в різних жанрах українського фольклору, створюють ефект естетичного багатоголосся, ретранслюючи «семіотичну пам'ять культури» (Ю. Лотман). Художнє мислення придунайського митця функціонує в типологічному колі міфологічної течії української поезії другої половини ХХ століття й продовжує та розгортає її міфософську лінію (Б.-І. Антонич, В. Свідзінський, М. Драй-Хмара, ранній П. Тичина, М. Орест, Ігор та Ірина Калинці, Т. Мельничук, В. Голобородько, І. Малкович та ін.), що її репрезентують поети «безпосередньо-спонтанного, часто необ'єктивованого, суб'єктивного і тим особливо привабливого світопізнання із сильним пантеїстичним, загалом натурфілософським забарвленням» [118, с. 116]. Як зазначає О. Томчук, «ліричні рефлексії В. Сімейка звучать особливо інтимно, з граничною відвертістю й проникливістю. Придунайський колорит, оприявнений багатим онімним простором, органічно синтезується із

поетизацією небесних світил» [132, с. 120]. Особливо яскраво це джерело структурування авторського тексту виявилась у збірці «Дунайська легенда», що за природою образності та стилістики асоціюється з фольклорним текстом: *«Яскраве сонце над Дунаєм / У мальовничому краю, / Який з дитинства ми кохаєм, / І рідну нашу Кілію»* [112, с. 11].

У цих авторських міфоструктурах алогізуються за народнопісними зразками небесні світилами з моделлю гармонійного універсуму. При цьому поет проектує її водночас і на всю світобудову: *«Усміхнувся день весняний / Сонячно калині»* [112, с. 70], а також на національне буття – візію України, культури, мови: *«Бо моя мова, мов калина, / В промінні сонячнім сія»* [112, с. 74]; *«Полум'яні зорі виграють яскраво, / Залюбки у вербах хлюпає Дунай. / Стародавнє місто [Кілія. – М. К.] – це козацька слава, / Це залитий сонцем мій квітучий край»* [112, с. 31]. Цитовані рядки, як і більшість віршів митця, свідчать, що в художньому творі фольклоризм «разом із переосмисленням народної міфології синтезуються в єдине художнє ціле» [147, с. 76].

Авторський міф кілійського поета явив індивідуальний горизонт сприйняття й засвоєння питомих для універсального й національного міфопростору символів. Його творча практика засвідчила широкий спектр контекстів семантики астрального символу головного небесного світила: *«Сонце – колесо і в шпичях / Сяє – грає промінець»* [112, с. 40]. Тут прочитується відгомін фольклорної персоніфікації, що відповідає ладові поетичного думання народу. Міфологічне підґрунтя персоніфікованого образу зумовлює особливу його вірогідність, зримість контурів. Її увиразнюють візуально-орієнтовані зображально-виражальні засоби *«Сонця бризки пурпурові», / У Дунай налялись»* [112, с. 29]. Вони формують інтермедіальний код поетики, що підсилюється музичною складовою художнього мислення митця («Сяє-грає промінець»). Астральний образ сонця формує міфопростір придунайського ландшафту. У подібних фольклорно-міфологічних конструкціях прочитується майстерне живописання словом. У загальному вимірі авторської картини світу солярний

символ «базується на семантиці міфологеми сонця – життєдайного божества, властивої віруванням українського і багатьох інших народів» [55, с. 217].

Невичерпним багатством змісту й образних асоціацій у ліриці В. Сімейка наділена народнопоетична символіка. Їх активне функціонування свідчить, що митець не обмежується епізодичним включенням до системи власного твору фольклорних зразків, які суттєво впливають на його зміст. Його індивідуальну манеру іманує комплексне засвоєння фольклоризму, що передбачає «широку орієнтацію на народні образи (це трансформація народних образів, символів, використання народнопоетичних прийомів)» [147, с. 279]. Сказане стосується насамперед традиційних фольклорних символів, котрі «проростають» у художнє мислення поета і стають органічним для його творчого самовираження. Означені тенденції унаочнюють взірці індивідуальної трансформації у власний ліричний сюжет орнітоморфної символіки, котра значною мірою кодифікує авторську інтенцію, співмірну з властивою художньо-естетичній системі поета ідеї гармонійного універсуму. Часто він послуговується образом птаха («*серце, мов спійманий птах*» [112, с. 67]), або його маркером (цикли: «Лебедине крило», «На крилах кохання»), не уточнюючи його виду чи статі.

Відомо, що в українському фольклорі «образи птахів сягають корінням найдавніших міфологічних уявлень слов'янських народів. Давні українці вирізняли окремих птахів серед інших і наділяли їх магічними властивостями» [138, с. 297]. Орнітоморфним символам лірики В. Сімейка властива невичерпна багатогранність змісту. Окремі його значення реалізуються в контексті локальної образної структури. Наведемо для підтвердження низку художніх ілюстрацій: «...*Моя пам'ять полине, / неначе той жайвір до сонця крилом*» [112, с. 23]; «*Хмарини-лебеді летять*» [112, с. 11]; «*Світанкові небосхили / журавлів вертають...*» [112, с. 90]; «*Є дивна пісня солов'їна, / І є ще ненька-Україна*» [112, с. 72]; «*Піднімався сокіл в синє небо*» [112, с. 25]; «*Де ти, козаченьку, сокіл ясноокий?*» [112, с. 13]. Ефективним способом наближення до смислових глибин тексту нерідко

стають, як видно з останніх цитувань, колоративи як живописна складова виразально-зображальної системи автора. Функціонування живописного компонента в художньому творі, безсумнівно, «виводить на проблемне поле, що іменується – “синтез мистецтв”» [44, с. 10].

В. Сімейко, як В. Виходцев і М. Василюк, у своїй мистецькій практиці засвідчив типологічну близькість до фольклору на генологічному рівні. На перший план тут виходить трансляція в авторський текст народнопісенних джерел. Найвиразніше фольклоризм виявився саме у піснях обох поетів (В. Виходцев: «Ой за Дунаєм голубим», «Білі коси»; В. Сімейко: «Рідна мова солов'їна»). В. Сімейко специфічно втілює такий фольклорний жанр, як легенда. Невипадково, одну із своїх збірок він називає «Дунайська легенда».

Вірші цієї поетичної книжки наповнені кодами, символами міфологічної свідомості, функціонально перетвореними відповідно до авторського задуму. В цьому плані звертає на себе увагу легенда «Катруся і Маруся». Міфологемну основу автор заклав у самій назві, адже загальновідомо, що жінки з цими іменами були улюбленими героїнями, оспівуваними в багатьох українських піснях (*«Із-за гори вітер віє, / Катерина жито сіє. / Катерино моя, Чорнобривко моя, Моя душечко»* (нар. пісня); *«Зеленіють по садочку Черешні та вишні;/ Як і перше виходила, Катерина вийшла»* (Т. Шевченко); *«Засвіт встали козаченьки / В похід з полуночі, / Заплакала Марусенька / Свої ясні очі»* (нар. пісня). Поет розпочинає легенду образом зозулі, яка є найдавнішим символом багатьох культур (*«Накувала зозуленька / Літ дуже багато»*). Образ зозулі у сприйнятті українців є давно усталеним і незаперечним символом пророкувань і всевідання. На початку автор дає образ зозулі з позитивним номінативним значення, але наприкінці легенди уособлює в цьому образі негативне забарвлення, що стає стрижневим символом у реалізації мотиву трагедії, нещастя (*«Не вгадала зозуленька, / літ дала багато...»*).

Жанровий спектр творчості поета, що межує з фольклорним наративом, є вельми оригінальним явищем. У його творчості зустрічаємо вірші, написані

в дусі стилізації народної пісні, про що свідчить наскрізна фольклорна символіка, синтаксис і ритміка: *«Ой, Дунаю, мій Дунаю, / Верби над водою...»* [112, с. 76]; *«Вийду рано-вранці / На Дунай широкий: / Де ти, козаченьку, / Сокіл ясноокий?»* [112, с. 13]. У творчому доробку митця присутні стилізації народних дум, де він використовує динамічні можливості, закладені в самій формі цього фольклорного жанру (*«Ой, коню, коню – вірний побратиме!»*).

Стилізація як форма інтертексту-фольклоризму зазвичай охоплює весь словесний обсяг нового (авторського) тексту. Її характеризує «точність дотримання зовнішніх формальних ознак фольклорного стилю, максимальна стилістична близькість до народних джерел» [66]. Сутнісним маркером фольклорної стилізації є мова, «тотожна духу народу» (В. Гумбольдт). На лексичному рівні ми бачимо використання таких прикметних для народної пісні зображальних засобів, як пестливі форми (*«доленька», «серденько», «місяченько», «зіроньки», «дівчинонька», «козаченько»*), синонімічні тавтологічні конструкції (*«мита-перемита», «давно-давненько»*), стереотипні образні конструкції (*«ясні зорі», «шабля-блискавиця»*), що разом відтворюють фольклорні тональності.

Атрибутивною ознакою фольклоризму є й стилістична організація тексту. Наскрізні народнопісенні кліше творить низка синтаксичних фігур: *«прилітай, соколе», «де ти, козаченьку?», «ой, коню-братуку, чом іржеш?», «чом, калинонько, схилилась», «ой ти, місяченьку, не світи так ясно»* й под. Художня мова В. Сімейка є одним із маркерів фольклоризму як підставової ознаки художнього стилю. Впадають у вічі традиційні мовні атрибути фольклорної генези (*«коню-побратиме», «бури-негоди», «сокіл ясноокий»* тощо), частотні інверсії, характерні для фольклорного дискурсу (*«оченьки карі», «серце дівоче»*). З допомогою подібних мовних конструкцій, що є питомою прикметою стилю митця, твориться водночас «образна інкрустація народною піснею» [57, с. 95].

Отже, фольклоризм як джерело інтертекстуальності, почасти її інтермедіальних складових, в авторському тексті В. Сімейка проявляється на багатьох рівнях, відтак маркує художні коди його індивідуальної поетики. Маємо не просто вдосконалення народних взірців, а нову якість, генетичну

спорідненість структур поетичного мислення. Конденсованість пісенної дії, «запліднення» (М. Коцюбинська) фольклорного образу авторською ідеєю характеризують поетичну систему митця в цілому.

2. 2. Естетичний модус художньої історіософії

Другим важливим джерелом структурування авторського тексту В. Сімейка є дальша і ближча історія. В цьому плані його творчість викликає неабиякий інтерес, адже сьогодні, як ніколи, «постала проблема критичного огляду вітчизняної історії, часу, коли формувалися національний характер, свідомість, загальнолюдські цінності українців» [41, с. 26].

Поняття «історіософія» функціонує у смисловому полі національної пам'яті. В сучасному науковому дискурсі воно трактується як «багатопланове поняття, яке віддзеркалює історію формування й розвитку певної нації та її членів. У її основі лежить закріплення знань індивідуумів про минуле [...]. У національній пам'яті закріплюються і сформовані протягом тривалого часу звичаї, традиції етносу, багатство рідної мови, моральні й соціальні норми, культурні й духовні цінності, певна національна ідея, а також своєрідне розуміння історичної правди» [32, с. 5]. З поняттям «національна пам'ять» безпосередньо пов'язане поняття «національне в літературі», тобто «органічна якість письменства, що відрізняє його від інших, зумовлена етногенетичною пам'яттю, звичаями, традиціями, мовою, типом світосприйняття народу» [62, с. 108]. Національне, як підкреслює М. Гончаренко, «є однією з тих стійких якостей культури, що не змінюється з кожним ідейним поворотом, вибриком моди, з кожним зигзагом політичних ситуацій. Але в цьому його сила, а не слабкість, воно виступає тим міцним каркасом культури, що протистоїть [...] розмивним потокам часу» [22, с. 121]. Йдеться про час історичний не стільки в хронологічному, скільки в духовному плані, тобто про історичне минуле як уроки сучасникам.

Щодо сказаного, то цікавим видається вірш В. Сімейка, що має

симптоматичну назву «Пам'ять». Поет глибоко усвідомлює, що «винищення історичної пам'яті народу означає знищення його національної свідомості» [53, с. 64]. Він декларує своє бажання реанімувати історичну пам'ять:

*Коли забілють липневі хмарини
В краю придунайським над рідним селом,
В минулі часи моя пам'ять полине,
Неначе той жайвір до сонця крилом...* [112, с. 23].

Означена тема в художньому творі зазвичай реалізується в його художній історіософії специфічно. У ній, за словами Ю. Барабаша, важить не фактологічний підхід до історії, а феноменологічний; «історіософія прагне не відтворити фізику подій, а осягнути їх метафізику» [4, с. 52]. Прикладом такого твору в доробку В. Сімейка може бути вірш «Ой, коню-кою – вірний побратиме!». Тут наявні всі атрибути жанру історичної пісні: історична конкретність змісту («...Погнали яничарів геть від Січі...» [112, с. 15]), виразні гіперболізовані елементи («Якщо козак міцніше дуба став – / Він здатний ще дивитись смерті в вічі» [112, с. 15]).

Однією з найважливіших проблем художньої історіософії, її естетичного виміру, як підкреслює І. Руснак, є «усвідомлення сутності й основних процесуальних мотивів того історичного періоду, в якому перебуває об'єкт філософування відповідно до його власних світоглядних визначень історичних форм» [107, с. 21].³ цією метою поет обирає для сюжетотворення кульмінаційні трагічні епізоди ближчої і дальшої історії України: «Був рік сорок сьомий / І голодомор...» [112, с. 27]; «... Молоді ви пішли, та вернулись не всі. / І Європа згадає всі шляхи і дороги...» [112, с. 7]; «Як в бою загинув юний сокіл, / Пам'ятає й нині білий світ» [112, с. 25]; «Син отамдесь, у Афганських горах, / Другий рік не їде і не йде» [112, с. 29]; «...дружина Святослава / На печенігів йшла в похід» [112, с. 40]. Тематичний спектр естетичного модусу художньої історіософії поета визначає така іманентна змістова домінанта, як національна пам'ять, що відіграє важливу роль у структуруванні авторського тексту митця, домінанти його художньої

історіософії (*«ми славу козацькую / швидко забуваєм»*) [112, с. 19].

Особливої уваги в означеному аспекті заслуговує осмислення та інтерпретація поетом історіософської проблематики, пов'язаної з Дунайською Січчю як чільним осередком козацької вольниці. Вірші цього смислового поля своїми формальними атрибутами функціонують у жанровому руслі народної історичної пісні. Їх у доробку поета небагато; за своєю строфічною структурою, поєднанням епічного та ліричного начала вони наближаються до жанру народних дум. Частиною духовності українців, їх реалізованості виступає в В. Сімейка образ Дунаю – живодайного та животворного джерела й початку чогось величного, вічного, нескінченного (*«Гомоніли вітри буйні / Над сивим Дунаєм...»*) [112, с. 19]). Цей міфообраз є органічною складовою його історіософського хронотопу.

Активно засвоюючи історіософську проблематику в дусі фольклору й української романтичної лірики, В. Сімейко уводить «до сюжетики своїх творів збірний образ козака як взірцевий символ доблесної національної історії» [102, с. 97]. Поет захоплювався козацькою стихією, не тільки оспівував тяжку долю козака, але й романтизував її. Козаччину як історико-національне явище він апологезує в дусі шевченківських художніх традицій (*«Злива»*, *«Де ти, козаченьку»*, *«Давно це було, ой, давненько...»*, *«За волю»*, *«Гомоніли вітри буйні»*). Поет розгортає козацьку тему в розмаїтому мотивному спектрі. Він вдається до шевченківської традиції використовувати образ могили як свідка національного драматичного минулого, носія історичної пам'яті народу. Цей символ трагічної історії народу формує багатий метафоричний лад у його ліриці: *«Там могили незліченні / Сльозами гірко поливались...»* [112, с. 20]. Драматизм зображеного гіперболізується тут із допомогою тропеїчної структури «могили незліченні», в якій смисловий центр зосереджений на інверсованому епітеті.

Історіософське розуміння виникає, «коли мислителі звертаються до минулого в пошуках засад для побудови моделі майбутнього. Тоді інтерпретація історії подається з погляду мети й завдання, які ще доведеться

здійснити в майбутньому. Так встановлюються мости між модусами часу» [71]. Історіософські візії В. Сімейка підкреслено амбівалентні. На одному їх полюсі – драматична доля народу: *«Наша доленька віками / Повінчана з горем»* [112, с. 19], на другому – «ієреміївське пророкування» (П. Куліш), світлий історіософський «футурологічний прогноз» (Ю. Барабаш) шевченківського засягу: *«Буде жити Україна / І в піснях дзвеніти»* [112, с. 19]. Асоціативна історична ретроспектива як реальність постає як перспектива національного буття. «Реалістична емблематика» (М. Бахтін), вклинюючись у «нові» тексти зі своїм історичним хронотопом, сконцентровує згущені проблеми сучасності, окреслюючи обрії майбутнього.

У своїх історіософських візіях В. Сімейко засвідчив виразні збіжності засадничих спонук формування історіософської концепції з фольклорно-літературною традицією. Йдеться, насамперед, про «здатність героїзувати минуле, прозирати майбутнє, розгортати наскрізні історіософічні образи, визначальні в ідейному контексті творчості, багатогранні та по-містерійному ускладнені, до певної міри втаємничені» [100, с. 238]. Історичний хронотоп ліричного наративу В. Сімейка структурований сюжетно-образними маркерами козацької доби як символу героїчного минулого. В його естетичній концепції, як більшості придунайських авторів, оприявлено художній синтез історіософських понять, реалізованих в образах волі, шаблі. Художньо трансформуючи історію, поет надає перевагу проблемі становлення національної свідомості, про що свідчать, наприклад, проникливі рядки вірша «За волю»:

Стародавня шабля

Ли́ла стільки кро́ві.

Ти була свячена

За Волю Священну

Та давно без діла,

Бо іржа із 'їла... [112, с. 17].

У цьому тексті на імпліцитному рівні прочитується сутнісний модус художньої традиції історіософського дискурсу – «модус печалі чи суму зазвичай національного [...] «жаль» героя за тим, що «було колись», за козацькою «братерською» волею» [35, с. 145]. З метою увиразнення ідейного пафосу твору автор вдало використовує прийом фонічної організації тексту (повтор сонорного «н») і засіб графічного плану (словосполучення «Волю Священну» написано з великої літери) як маркер сакралізації зображеного. Часто в його ліриці фігурує характерний для жанру народних історичних пісень образ козака. Образи козаків традиційно постають як «славетні України оборонці», здатні «дивитись смерті в вічі» [112, с. 15]. Художнє освоєння усталеного наративу прочитується в уславленні нездоланності козацтва. Поет послуговується ресурсами фольклорної стилістики («де ти, козаченьку, сокіл ясноокий», «козацькая шабля-блискавиця»).

Семантику героїчного в історіософському дискурсі лірики В. Сімейка підсилюють та увиразнюють образи волі та слави як найуживаніші в національній мистецькій традиції історіософські константи, співмірні з духовним світом українців. Поет оспівує козацьку вольницю в гіперболізованому образі-символі старовинної шаблі, що героїчно карала загарбників різних мастей *«Турка, а чи ляха, / Може, яничара?»* [112, с. 17]. Особливого ліризму зображеного надає народнопісенний мотив долі дівчини, яка чекає козака додому *«Де ти, козаченьку, / Сокіл ясноокий? / Крає серце туга, / На душі тривога...»* [112, с. 13].

Якщо говорити про збірний образ українського козацтва, то він ґрунтується на народно-міфологічних уявленнях наших предків. Козаки – вільнолюбиві, сміливі, веселі, справжні патріоти, кмітливі, завжди на коні, із шаблею, цінують козацькі звичаї, ліричні, щирі, шанобливі, живуть у гармонії з природою. У поезії *«Ой, коню, коню – вірний побратиме!»* поет оспівує не тільки портрет славного козака, який дивиться смерті ввічі, але й найвірнішого друга всіх козаків – скакуна: *«Мене ти виніс, вірний побратим, / Не залишив в татарському аркані»* [112, с. 15].

Захоплення козаччиною відчутне в поезії «Давно це було, ой, давненько...», де змальовуються смутні дні кривавої битви козаків із турками. Головний герой козак на ім'я Дем'ян у вірші постає мужнім воїном, який не боявся турецьких «зграй», і не скорився під османським мечем-шаблею: *«Нескорений під ятаганом / міцнів тут юнак, мов дубок»* [112, с. 16]. У минулому поет бачить сьогодення й майбутнє: *«Незламний козацький оплот, / Мов спомин часів стародавніх / Легенда жива, як народ»* [112, с. 16]. Переплетіння реалій минулого та сучасності, осмислення важливих потреб доби через минуле характерні для творів митця. Так, у поезії «На дорогах буття» він синтезував ці історичні хронотопи:

В непокорі сліпій

Покоління слабкими зростають –

Щоб прозріти колись,

В цьому істина, мабуть, свята [112, с. 5].

У подібних візіях закладено риси сакралізації історії народу як іманентної ознаки авторської версії художньої історіософії. Поет звертається до біблійних сюжетів. Він робить спробу через ремінісценції з міфології та історії стародавнього світу, легенди та перекази, провести паралель між Ісусом та народом на тлі історичної епохи. При цьому акцентує увагу на Святу землю, Святе Письмо і воскресіння Сина Божого. Автор закликає людей до каяття і прощення у Всевишнього: *«Щоб ми гріхів тяжких зреклися, / Бо скільки в нас гріхів тих є! / Я б на Голгофі помолився / За мій народ – життя моє...»* [112, с. 6]. Особливої гостроти набуває в цих рядках проблема історичної пам'яті, що трактується письменником як запорука успішного засвоєння складних уроків минулого і життєздатності народу в теперішньому й у майбутньому. Звернення у вірші до Святого Письма, що становить яскравий вияв інтертекстуальності, вже само по собі вказує на духовні цінності, пов'язані з християнськими святощами. Поет зводить в одну сюжетну сув'язь біблійну історію, історію свого народу та особисту: *«Я б на Голгофі помолився / За мій народ – життя моє»* [112, с. 6].

В. Сімейко звертається до давнього історичного жанру – притчі. Специфіка жанру передбачає боротьбу добра і зла, із зіставлення яких робиться висновок. Так, у «Притчі про Правду і Кривду» епіграфом виступає приповідь відомого Соломона: *«Уста правдиві стоятимуть вічно, / а брехливий язик – лиш на хвилю»* [112, с. 73], що оприявнює моральні категорії. Так, Правда завжди постає втіленням доброти і людяності, а Кривда – духовним убозтвом, моральною пустотою. На боці Кривди виступає Іуда, символ зрадництва й запроданства: *«Вустами Іуда так солодко Кривда цілує»* [112, с. 73]. Притча, спроектована в сучасність, розрахована на тривале функціонування у просторі й у часі. Автор наводить на риторичне запитання: *«Чому Кривді завжди сліпо вірять, підтримують і захищають, а Правду відразу в кайдани й в темницю саджають!?»*. Вирішення проблеми і моральний висновок поет подає в кінці: *«І так до тих пір буде Правда свята в непошані, / Поки не відріже у вічі, що злодійка ти»* [112, с. 73]. Жанр притчі, його вдала стилізація у творчій практиці В. Сімейка дозволила йому вийти на вищий рівень осмислення історичних подій – духовний. Адже притчевість – це «така якість художнього твору, яка виявляє завуальоване, приховане в тексті, його вихід на морально-етичну та філософську проблематику на високому рівні узагальнень» [50, с. 14].

У проаналізованій збірці «Дунайська легенда» бачимо сув'язь часів. Історія та людина в ній, її місце та роль поетично осмислені в циклі «Не журіться, мамо»: *«Правди ніде діти. / Буде жити Україна / І в піснях дзвеніти»* [112, с. 19]. Осмислюючи події минулого, поет стає на різні наративні позиції – очевидця, співчутливого спостерігача; інколи вдається до рольової лірики, ведучи виклад від першої особи («Із спогадів моєї матері»), однак орієнтованість на сучасне і майбутнє, хай зазвичай імпліцитна, притаманна всім його історичним творам. А оскільки ще Аристотель зауважував, що «поезія і філософськи глибша, і серйозніша за історію» [26, с. 129], то варто звертатися саме через неї до минулого. Тим більше, що «поети – це біографи народу» [53, с. 268].

Отже, звертаючись до історії (біблійної в тім числі), В. Сімейко шукає першовитоки духовності українського народу, його істинних джерел. Він прагне відродити його національне самоусвідомлення через звернення до волелюбного минулого, пов'язуючи свої історіософські візії з народнопісенною та літературною традицією.

2. 3. Біографічна проекція на текст

У творчому доробку В. Сімейка є чимало віршів, котрі можна сприймати як біографічну проекцію на текст. В цьому ракурсі варто вести мову не стільки про зв'язок творчості з біографічними відомостями про письменника, скільки про «розкриття складної природи художньої літератури як життєдіяльності, як реалізації таланту в мистецтві і житті» [109, с. 4]. В означеному плані виокремлюємо два важливі аспекти. Перший пов'язаний із біографічними реаліями, очевидними фактами життєпису митця. Тут присутній автор як реальна особа, «конкретний», «експліцитний». У другій групі віршів біографізм прочитується латентно. В цьому разі маємо автора «вторинного», «імплицитного» (прихованого); він є творцем, концептом, який «виражає певний погляд на дійсність і реалізує його у творі» [8, с. 193].

У віршах, що їх сприймаємо як біографічну проекцію на текст, вміщено прямі відсилки на конкретні факти. Так, вірш «Політ у безсмертя» супроводжується коментарем автора: «Присвячується пам'яті Миколи Іларіоновича Сімейка (1923-1945), двічі Героя радянського Союзу» [112, с. 25]. З біографічних джерел відомо, що адресат присвяти – льотчик, який загинув 20 квітня 1945 року напередодні дня Перемоги. Він доводився поетові рідним дядьком [150]. Ще один вірш воєнної тематики також можемо трактувати як біографічну проекцію на текст – «Мій батько дійшов до Берліну...». Займенник «мій» вказує на родинні стосунки автора та суб'єкта лірики. Водночас, конкретні факти як potwierдження (назва, присвята, коментар, примітка), на відміну від попереднього твору, тут відсутні. Більше

того, розгортання сюжету свідчить про узагальнений образ бійця, створений авторською уявою, зумовлений його світоглядно-естетичними пріоритетами: *«Його [батька. –М. К.] є «автограф» на стінах / Рейхстагу – розсадника зла. / Обов'язки виконав гідно – / Честь рідної зброї зберіг....»* [113, с. 9].

До цієї ж групи віршів відносимо ті, в яких біографізм як компонент структури тексту введено до сюжетики твору. У віршах цього плану зафіксовано імена (здебільшого, це присвяти) та криптоніми, в яких вгадуються певні віхи життєвого досвіту поета, його художні та морально-етичні вподобання (наприклад, присвяти колегам по перу: кілійському митцю слова В. Виходцеву – *«Хай “Дзвони вічного добра”...»*; татарбунарській поетесі Г. Лисій – *«Твоя пісня дзвінка солов'їна», «Як хмеліє нинішня весна»*). Нерідко автор робить власноруч уточнення щодо реалій (наприклад, нотуючи присвяту Кузьмі Смалю у вірші *«Душа болить від довгого чекання...»*, він вносить додаткову інформацію – *«моєму побратимові по творчості»* [112, с. 80]. Один із найліричніших віршів поет присвячує матері: *«Ніжна ласка поцілунку / Відкриває світ. / Серця щирого дарунки...»* [113, с. 26]. Про біографічні маркери тексту свідчить вказівка в преамбулі твору: *«Матері моїй Сімейко Ніні Павлівні присвячую!»*.

У віршах, в яких присутній імпліцитний автор, наскрізно проходить тема дитинства, теплі спогади про рідну оселю, місця, дорогих серцю людей (батько й мати). Вони зігрівають душу ліричного героя, а для емпіричного автора є потужним джерелом структурування його авторського тексту. Таких візій-спогадів у доробку В. Сімейка чимало: *«... І дитинство моє./ Чарівна давня казка, / У серденьку щораз, / Як весна ожива»* [112, с. 37]; *«Батьківська хата, погрібник. / З городу кавуни та дині...»* [112, с. 38]; *«Рушником квітучим шлях стелився / У домівку, де матуся жде...»* [112, с. 85]; *«Та дитинства стежок / Не забути мені...»* [112, с. 37].

Нерідко спогади поета подаються крізь призму оніричного простору тексту з допомогою вербалізації підсвідомої сфери суб'єкта лірики: *«Сниться сонях в золотій короні, / І дитинства сонячні літа...»* [112, с. 84].

Кожна людина, за І. Франком, має свою «психічну особу». Абстрагуючись від реальної дійсності, суб'єкт лірики уявою формує «сонні візії», що стають основою для структурування «нової ірреальної субстанції» [140, с. 71]. Тому сон є певним кодом, символічною мовою, яку «потрібно розглядати крізь призму найменших структурних мовних одиниць, що закладені у рисах самого автора» [61, с. 160]. Психопоетикальний зріз тексту на рівні виявлення та інтерпретації сновидінь створює уявлення про «фігуру автора» (М. Фуко), його «подвійне Я» (М. Дессуар), реконструювати психосвіт для досягнення вербалізованого вияву особистого буття, його біографічної сфери: *«... і все так близько, так далеко, / Мов то наснилося мені: / Криниця з довгим журавлем, / Ліс вишняків аж до подвір'я...»* [112, с. 38].

На особливий статус претендують вірші, присвячені матері й темі материнства загалом («Чиясь мати», «Мати сина вперше...»). Образ матері як один із найстійкіших архетипів українського світовідчуття стрижнево визначає квінтесенцію духовного простору лірики поета. Цей образ у дусі літературно-фольклорних і загалом культурно-мистецьких традицій символізує високодуховні моральні цінності (любов, добро, милосердя). Мати навчає сина взяти в дорогу *«насіння добра, / щоб в серцях прорости»* [113, с. 21]. В подібних рядках прочитуються явні та приховані асоціації з «Піснею про рушник» А. Малишка та «Лебедями материнства» В. Симоненка. Сакралізований образ матері, закорінений у родовій пам'яті українства, є істотним ключем декодування авторського тексту митця, акцентування ж ролі матері в національному бутті – важливим змістовим компонентом його поетики: *«Люби щиро й вірно / Ти свою Вкраїну, / Землю, де родився / І своїх батьків»* [112, с. 36].

Дослідницький інтерес становлять біографічні джерела з погляду формування у В. Сімейка зацікавлення іншими видами мистецтва, що й зумовили певною мірою втілення цих інтенцій у конкретних художньо-образних структурах лірики. Насамперед, відзначаємо його природні схильності до живопису та музики. Сам поет прекрасно малював. Що ж до

музичного обдарування, до збереглися аудіо-та відеозаписи його гри на гітарі (цей музичний інструмент неодноразово виникатиме в сюжетіці його віршів). Маємо чимало поетичних одкровенъ, у яких поет особисто привідкриває реальні джерела своїх музичних уподобанъ та спонуки їх текстуалізації. Вони пов'язані завперш із його генетичними зв'язками, з родинним оточенням. Для потвердження наведемо одну з найпереконливіших художніх ілюстрацій: *«Як тато грав! А як співав! / А з ним матуся яснолиця, / І зачарує цей дует, / Тому і я в душі поет* [112, с. 38].

Корелят «слово-музика», отже, у творчості В. Сімейка, варто розглядати як такий, що породжений індивідуальними особливостями його художнього мислення, природними даними та впливом родинного оточення. Лірик майстерно переносив музичні прийоми вираження сприйнятого, відчутого й осмисленого ним світу на літературний рівень не без впливу тих, з ким спілкувався найближче. Й у цьому плані не можна оминати постаті згаданого вище Кузьми Смаля – композитора, фольклориста, етнографа, котрий зіграв неоціненну роль у становленні творчої постаті поета, популяризації його віршів, котрі клав на музику. Їх дружба перетворилась у творчий дует, з-під пера якого вийшли прекрасні пісні, котрі взяли до свого репертуару творчі колективи Кілійщини, Вінничини, Буковини та ансамбль бандуристів міста Торонто в Канаді. Знаменним щодо цього є такий біографічний факт. 25 червня 1999 року на відкритті пам'ятника Т. Шевченкові у Чернівцях прозвучала пісня «Там, де сивий Дніпро» (присвячена Кобзареві) на слова В. Сімейка і ноти К. Смаля [150].

Істотно, що образ композитора та його музики неодноразово ставали об'єктом художнього осмислення поета, зумовлюючи таку константну рису його індивідуального стилю, як синтез мистецтв. Найповніше ця якість виявилась у присвятах К. Смаля: «Променисті сади, солов'їні сади», «Душа болить від довгого чекання...». Лейтмотивом «музичних» текстів В. Сімейка є опoетизовані образи скрипки й сопілки, в якій вгадується творча доля його талановитого побратима. Про роль цього унікального музиканта у творчій

біографії поета свідчить одна із названих ліричних присвят: «... *З натхненням послухаю Смаля сопілку / І ще раз попрошу: «Маестро, заграй!» / Відразу повернеться юність до мене, / Джерелом заб'є в жилах батьківська кров. / До рідної пісні з пра-прадіда генів / У серці моїм закипає любов* [112, с. 54].

Має своє біографічне обґрунтування й малярська складова поетики В. Сімейка. Його образний світ характеризується надзвичайною мальовничістю, візуалізацією дійсності, у результаті чого в читача постають яскраві, сповнені експресії живописні картини. Про те, що світовідчуття поета наділене природною здатністю сприймати й відтворювати світ у його найтонший фарбах, свідчить дивовижно розмаїтий спектр його колоративів. Розвиткові його художніх смаків, ознайомлення зі світом образотворчого мистецтва сприяла близька дружба з талановитими художниками Кілійщини, яким він також присвятив свої вірші: «Левенцовій Валерії»; «В ароматі роз і тіні», «Триптих» (Миколі Аксентійовичу Дічеву).

Тут слід зауважити, що вірші-присвяти митця відіграють «важливу роль у з'ясуванні його ідейно-художньої концепції буття, естетичних пріоритетів, морально-етичної позиції, у встановленні багатьох життєвих фактів, що визначили важливі джерела формування авторського тексту» [101, с. 353]. Щодо присвят В. Левенцовій, то ці рядки перейняті глибоким ліризмом, оскільки їх взаємини – особлива сторінка долі В. Сімейка. «Закохана у фарби і життя», ця «тендітна з променистими очима» жінка була не тільки натхненницею його поетичних одкровенень, але й підтримкою в нелегкі хвилини життя. Важливо й те, що нею ілюстровані обидві збірки.

Отже, навіть побіжний огляд біографічних джерел структурування авторського тексту В. Сімейка свідчить, що «життя та діяльність визначного майстра слова є найкращим коментарем до його творів» [85, с. 186]. Без його врахування «аналіз художнього твору не може уявлятися завершеним» [142, с. 5]. Наведені біографічні матеріали є важливим свідченням «регуляторів» художньої системи поета, особливостей функціонування в його словесних текстах специфічних живописно-музичних засобів вираження.

РОЗДІЛ 3. ЛІРИКА ВОЛОДИМИРА СІМЕЙКА: ІНТЕРМЕДІАЛЬНЕ ПОЛЕ ДИСКУРСУ

3.1. Літературно-живописний синтез у творчій самореалізації поета

3. 1. 1. Малярський компонент художнього мислення митця

Об'єктивні тенденції розвитку культури ХХ – поч. ХХІ ст. зумовили особливу увагу до проблеми взаємодії візуальних мистецтв та літератури. Її розв'язують і в мистецтвознавстві, й у літературознавстві, яке дедалі частіше застосовує «практику залучення суміжних галузей гуманітарного знання» [18, с. 18]. Тож, цілком закономірно, що в парадигмі сучасної філологічної науки такого потужного обігу набуває інтермедіальний аналіз художнього тексту, спрямований на «виявлення засобів суміжних мистецтв, що реалізуються в літературі. Прочитання живописних, кінематографічних чи музичних кодів у ній дозволяє виявити смислові глибини тексту, віднайти приховані в інтрахудожніх дискурсах відтінки значень» [95, с. 53].

Означені підходи до інтерпретації літературного твору формують «ефект нового ракурсу» (Г. Ключек), відкривають нові змістові грані, особливості зображально-виражальної системи. Якісний взірець такої наукової інтерпретації демонструє монографія Л. Генералюк «Універсалізм Шевченка : взаємодія літератури та мистецтва» (К., 2008). Головна думка, довкола якої сфокусована дослідницька ідея авторки праці, полягає в тому, що вона відзначила факт сприйняття поетом світу «з позиції вдосконаленої візуально орієнтованої програми» [19, с. 315]. Саме ці якості поетики митця, що передбачають обов'язкову малярську складову, забезпечили йому таку силу слова. «Його поезії – то мистецькі картини, виконані не пензлем, а словом. Божий дар живописця і Божий дар поета поєдналися в особі Шевченка, і це стало одним із джерел могутньої енергії його поезії» [43].

На потребі використання письменником засобів живопису як мистецьких прийомів моделювання художньої картини світу акцентував свою увагу ще

І. Франко. У відомій праці «Із секретів поетичної творчості» він, зокрема, підкреслював: «Коли поет береться малювати, він робить це не фарбами, а торкає наші різні чуття, викликає в душі образи різнорідних значень, але так, щоб вони тут же зливалися в одну органічну й гармонійну цілість» [141, с. 405]. Як справедливо підкреслює Г. Ключек, «живописання словом, колористика внутрішнього світу літературного твору є вагомими чинниками художнього враження, які потребують розгадки, як “таємниці” художності» [44, с. 10].

Питання полімистецького синтезу має різні рівні кореляції. Безумовно, що найближчим до літератури видом мистецтва є живопис. Література за своєю природою є візуальною. Її можна сприймати в тому ключі, «сутність якого найточніше сформулювали “у своєму щоденнику” брати Гонкури: “Бачити, відчувати, виражати – в цьому все мистецтво”» [44, с. 186]. Порівняння поезії з живописом образно зафіксував ще Горацій у своєму відомому посланні до Пісонів «Поетичне мистецтво»: «Вірш до картини подібний» [40, с. 222].

У різні часи спостерігається поперемінне домінування ролі тих чи тих мистецтв. Просвітницька доба, наприклад, позиціонувала літературно-живописний синтез, теоретично обґрунтований Г.-Е. Лессінгом у «Лаокооні» відомим правилом про «єдність мальовничих епітетів і про сукупність в описі матеріальних речей» [59, с. 160]. В сучасній гуманітаристиці в усіх її сферах домінує тенденція літературоцентричності мистецтва. Ю. Борєв, з огляду на вербальну основу літератури, наголошує на концептуальній ролі літератури у сприйнятті художніх образів, створених засобами суміжних видів мистецтва [9, с. 313]. Сучасний відомий компаративіст Д. Наливайко, визначаючи особливу природу літературно-художнього образу, веде мову про універсалізацію художньої мови на основі «органічної єдності чуттєво-емоційних і пластично-живописних елементів» [79, с. 21]. Попри певні відмінності, усі теоретичні концепції інтермедіальності мають спільну домінанту. Вона полягає в тому, що звернення до кодів інших видів мистецтва, живопису в тім числі, дозволяє автору повніше себе реалізувати,

«яскравіше виявити своє авторське Я, експериментувати й розширювати зображально-виражальні можливості художнього слова» [93, с. 14].

На сьогодні існують різні класифікації літературно-живописних кореляцій. Доволі вживаною в науковому обігу вважають класифікацію У. Вайсшайна. Її сутність можна звести до таких основних видів міжмистецького синтезу: «твори мистецтва, які відображають та інтерпретують відповідну історію, а не є простою ілюстрацією до тексту; літературні твори з описом окремих витворів мистецтва; літературні твори, які створюють або літературно перетворюють зразки мистецтва; літературні твори, що імітують образотворчі стилі; літературні твори, що використовують технічні прийоми образотворчих мистецтв (монтаж, колаж, гротеск); літературні твори, що співвідносяться з образотворчим мистецтвом та художниками або передбачають спеціальні знання з історії мистецтв; синоптичні жанри (емблема); літературні твори на ту саму тематику, що й твори мистецтва» [11, с. 380].

В. Вольф подає дещо спрощену, проте найфункціональнішу класифікацію літературно-мистецьких кореляцій. Він, зокрема, виокремлює дві її форми: 1. Експліцитна форма інтермедіальності (рівень тематизації). 2. Імпліцитна (імітація структурних і змістових аналогій) [93, с. 23]. Друга форма літературно-живописних кореляцій у творчих практиках зустрічається частіше. Вона найперше пов'язана з номінацією кольору, котра є, за слушним спостереженням М. Фоки «одним з найпоширеніших засобів сугестії живописних образів на художньо-словесному рівні, що автоматично офарбовує візію, яка постає в уяві читача» [136, с. 214].

За допомогою властивих літературі знаків письменник апелює до живопису, реагує на ту чи ту картину, силует, форму, фарбу тощо. Автор вербального твору постає тепер уже реципієнтом, який з-поміж інших артефактів виокремлює ті, котрі справили на нього особливе враження, посилюючи живописний компонент його художнього мислення. У такий

спосіб відбувається естетизація відображуваного об'єкта, «утворюється саме той феномен, що був позначений Бахтіним як естетичний об'єкт» [5, с. 36].

Твір художньої літератури, маючи в кожному випадку малярські (зображальні) компоненти, на відміну від творів зображальних видів мистецтва, репрезентує невидиме візуальне. Ця візуальність особлива, певною мірою віртуальна, оскільки її структурування відбувається не за законами живопису, а під дією слова на уяву реципієнта. Це процес створення у його свідомості під впливом вербальних засобів експресивних живописних картин, малярських ефектів тощо. Така можливість стається за умови здатності митця «майстерно перекодовувати образотворчі засоби вираження на літературний рівень» [136, с. 194]. При цьому синтетичний образ літературного твору як симбіоз слова та кольору не тільки збагачується новими структурними компонентами. У процесі міжмистецької взаємодії відбувається інтенсивне зближення різних естетичних полів, поява нових художніх якостей. За словами О. Рисака, «на горизонтальний рівень (сюжетна канва, лейтмотив, образна система) накладаються вертикальні амплітуди, художнє слово постає водночас у декількох вимірах: семантико-емоційному, колористичному, тобто у силових полях поетичної та живописної образності» [105, с. 41].

Проілюструємо в найзагальніших штрихах різні форми літературно-живописних кореляцій на прикладі поезії придунайських митців слова. Живописна складова художнього мислення кожного з них має свої індивідуальні особливості, водночас, очевидною є подібність спектру взаємодії мистецтв. Найчастотнішим із них є кольорова палітра, використання різних барв для означення почуттєво-емоційного стану ліричного героя. Найяскравіше синестезія проявилася у ліриці кілійського поета В. Виходцева, схильного до «кольорового слуху» та «слухового кольору», здатного сприймати й передавати «зелену музику трави», «жовтий звук кульбаби» (збірка «Полум'я кульбаб»). У назвах багатьох віршів закладена малярська складова художнього мислення автора: «Вже в садках

сріблясте листя», «Білі квіти», «Білі коси», «Допоки білий світ і дати». Колоративи, насамперед, естетизація білого кольору як символу гармонії та чистоти духу іманує стильову поставу цього митця.

Цікавими в означеному плані є вірші-присвяти: «Білі квіти» (художнику П. Чакіру) В. Виходцева, «Музика серця» (П. Чакіру) Є. Томші. Т. Кібкало присвячує вірш художнику І. Шишману. Зустрічаємо у словесній палітрі поетичних текстів придунайських авторів імена відомих художників («В стилі Ботічеллі» Олени Виноградової), образні сполуки («Дощ-художник» Наталі Гур'євої). Рідкісним явищем синтезу мистецтв є книжечки-розмальовки для дітей Т. Кібкало. В їх оформленні беруть участь школярі, студенти. В її збірці «На Дунаї хвиля грає» (Ізмаїл, 2017) вміщено чимало віршів, написаних безпосередньо на тему живопису (у сприйнятті дитини): «Малюнок-подарунок», «Кольорові олівці» «Намалюю я малюнок».

У когорті поетів Придунав'я глибоким ліризмом поетичного мовлення вирізняється постать В. Сімейка. Поет засвідчив схильність до синтезування суміжних мистецтв у своєму творчому самовираженні. Природа його синкретичної образності великою мірою узалежнена від органічної для його художнього мислення малярської складової. Інтермедіальність як сутнісна константа індивідуального стилю зумовлювалась також естетичними смаками митця, усвідомленим взоруванням на багату колористику та живописну символіку.

3. 1. 2. Інтермедіальні стратегії візуалізації авторського тексту

Обидві збірки В. Сімейка явили унікальну синестезійну образність, котра за своєю природою, подібно до неперевершеного в цьому амплуа П. Тичини, становить «неподільну музично-живописну єдність та є яскравими проявами синтетичності» [136, с. 16]. Кілійський автор засвідчив різноплановість природного обдарування, що посприяло взаємозближенню різних видів мистецтва в його віршах. У кожному випадку він робить *музику/*

живопис тим принципом, що підпорядковує собі всі інші аспекти поезики, надаючи своїм ліричним одкровенням усезагальності в прагненні всебічно охопити світ у його гармонії та багатогранності, в націленості на синтез, отже, універсальність.

Доволі репрезентативним аспектом синтезу мистецтв у поезії В. Сімейка є малярська складова художнього мислення, яка й зумовила його здатність живописати словом. Прочитання його текстів фіксує використання засобів образотворчого мистецтва: розташуванням предметів («На рушнику пахучий коровай»), метафоричне відтворення форми («І Дунай поміж верб, ніби стрічка»), кольору («Ніби стріли зелені впинаються в обрій») тощо.

Світовідчуття і світосприймання поета характеризується яскраво вираженою живописністю – колоритною, переважно метафоризованою: *«З голубого тепла / Наливаються роси. / – Де, красуне, була? / В тебе ж сонячні коси...»* [112, с. 49]. Поет як знак гармонії зазвичай використовує хроматичні, переважно теплі кольори («сонячний» – жовтий). У цьому випадку образна сполука «сонячні коси» викликає асоціації із золотою барвою, що візуалізує портрет ліричної адресатки, передає імпресіоністичні сугестії, світлі емоції.

Моделювання малярського компонента художнього мислення митця уможливорює глибоке й ґрунтовне вивчення поетикальної системи творця, образний світ якого характеризується надзвичайною мальовничістю, візуалізацією дійсності, у результаті чого в уяві читача постають яскраві, сповнені експресії живописні картини. Поет створює словесні малюнки, що відображають цілком реальні пластичні пейзажі. Це переважно придунайські ландшафти з упізнаваними географічними локусами. Вони виписані настільки візуально й опукло, що ніби «просяться» (Л. Генералюк) на живописне полотно художника. Наведемо кілька примітних ілюстрацій: *«Дунай розлогий, як стара верба, / В Європу тягне свої руки-віти...»* [113, с. 13]; *«Яскраве сонце над Дунаєм / У мальовничому краю...»* [112, с. 11].

В. Сімейку вдається поєднувати в межах одного тексту (строфи) водночас яскраву картинність оповіді та її майстерне озвучення. Цей

інтермедіальний аспект поетики свідчить, що перед нами своєрідний митець синкретичного світовідчуття, який музично-малярськими засобами «конструює» свій неповторний індивідуальний художній світ. При цьому він тонко відчуває та передає зорові й слухові відчуття і враження свого особистого душевного простору:

*Гарна ніч, дивна ніч горобина
Солов'ями затьохка до ранку.
Україно моя, Україно,
Я кохаю гаї-вишиванки.
І сади в яблуневих веселках,
І ясні самоцвіти-хмарини... [112, с. 95].*

Використання митцем музично-малярських атрибутів та їх асоціативних потенцій, на думку О. Рисака, доволі позитивно позначається на метафоризації зображення, на розширенні амплітуди почуттів, сприйняття-співтворення [104, с. 22]. Візуальний дискурс зображення, а відтак відповідний аспект вираження увиразнюється, як видно з тексту, звуковим / слуховим («затьохка») ракурсом.

Попри очевидний полімистецький синтез, емоційні смисли лірики В. Сімейка значною мірою структуровані сильною сугестією, що досягається шляхом взаємодії двох мистецтв – живопису та слова. Серед живописних технік поета – увага до кольорів та барв, світлотіні, застосування фону, передніх і далеких планів, пейзажів. Настрій ліричного героя, почуттєва амплітуда в широкому розмаїтті відтінків як ознака імпресіоністичної манери письма, передається через візуальність як джерело художніх смислів.

Поезія митця сприймається як образно-настрове відображення світу почуттів людини з допомогою багатих ресурсів візуальності (кольору, форми, зорового образу, предметної деталі, опису). В цьому полягає сенс не тільки убачати емоційну оцінку суб'єкта лірики, характер життєвої ситуації, в якій він перебуває, але й у вмінні автора художнього твору естетизувати світ. В емоційно-смысловому плані картини змалюваної В. Сімейком

природи та зумовлені нею сугестивні стани є унісонними, синхронізованими. Звідси і тональності, й імпресії, що ними багата його лірика:

*Кружляє лист і падає на квіти
Моє маленьке місто, мов квітник.
Серед знайомих, як не молодіти
Цвіте Дунай, мов вишитий рушник.
А між дерев художників полотна
Вібрали в себе настрій кольорів,
Чудова днина, тепла, не холодна
Вже марить павутинням у горі [114].*

Пейзаж від свого початку тісно пов'язаний з образом людини, бо саме за допомогою образів природи митці (поети, художники, музиканти) розкривають внутрішній світ особистості. Українська пейзажна школа має свої специфічні ознаки: емоційну просвітленість образів природи, відсутність раціональної сухості, оптимістичне сприйняття натури. Ці ознаки яскраво помітні в ліриці В. Сімейка.

Терміном «пейзаж» можна означити лише контури складного й багатозначного явища в художній літературі. Допустимий поділ пейзажу як жанру літератури за його естетичними функціями, емоційною забарвленістю та психологічною змістовністю. Саме такий поділ дає підстави для такого визначення: пейзаж ідилічний, меланхолійний, споглядальний, елегійний, драматичний тощо. Споріднює пейзаж у поезії та малярстві його лірична насиченість і зоровий ракурс сприйняття (візуальність), адже головне його призначення – виразити суб'єктивний стан людини, її внутрішній світ:

Стислий огляд історії розвитку літературного пейзажу як маркера візуальності художнього сліду літературного твору дозволяє стверджувати, що естетичне ставлення митця до образів природи зумовлене мистецьким стилем, епохою, загальними тенденціями літературного процесу, а головне – мистецькою ідентичністю поета. В. Сімейку притаманне уподібнення стану природи і стану людської душі, образні паралелі «природа – людина – час»:

«Без кінця світлі мрії мої / Золотий листопад навіває. / В'ється голубом сизим до рук, / В золотій пламеніє пороші, / Я давно посивів від розлук, / Як і мій листопад-листоноша...» [112, с. 81].

Пейзажна лірика В. Сімейка найчастіше постає у формі поетичних алегорій, коли образи природи символізують людські та суспільні стани й переживання. Пейзажна алегорія є характерною й для образів природи не тільки в поезії та малярстві, але й у музиці. Щоб осягнути специфіку сприйняття пейзажу в музиці, необхідно розглянути музичний жанр з погляду його комунікативних функцій. Сутність музичного жанру полягає в тому, як співвідносяться в ньому іманентно музичне та позамузичне (не звукове, а зорове). Це утворює в музиці стабільні структури, яким властиві однакові семантичні функції в різних контекстах. Саме позамузичне виконує в цьому жанрі не лише кларитивні (пояснювальні) функції, а стає одним із елементів фонічного звучання. І саме «картинність» (візуальність) як відображення реальної дійсності «пояснює» слухачеві зміст твору, аналізуючи який можна помітити, що структурно-семантичні параметри пейзажу в ліриці митця дозволяють сформувати авторську картину світу.

Пейзажі у творчості В. Сімейка відіграють концептуальну естетичну функцію. Його поезії наповнені мальовничими картинами, що ніби оживають перед нами, оприявнюючи виражальну сферу ліричних рефлексій. Зображальний пейзаж містить докладний опис місця подій, їх авторську оцінку, натомість виражальний (ліричний) «передає не так місце події, як настрій, переживання героя» [58, с. 85]. Приклади обох пейзажів знаходимо і у кілійського митця. Порівняймо наведені рядки: *«Вечірнє сонце грає в куполах / І під колеса шлях біжить, мов стрічка, / Забився промінь – дивовижний птах, / От-от його спіймає темна нічка»* [113, с. 45], *«У поля ліси я закохався, / У стави, у неба голубинь. / Де любив, як в юності сміявся / І вдихав п'янку в цвіті полинь»* [113, с. 42].

Перший пейзаж із наведеної поезії інформує читача щодо місця подій, створює «ефект реальності», тобто означає конкретне локус, що існує

насправді, який, заплющивши очі, неважко уявити. Читач може співвіднести рядки з визначеним часопростором, сприйнявши події як такі, що могли дійсно відбутися. Другий пейзаж сконцентрований на емоціях персонажа – його стан розкривається через візуальний відповідник, паралельний образ природи. Пейзажі між собою повністю протиставлені один одному. Перший пейзаж є локально-географічний, і ми можемо його уявити в одній картині, тоді ж, як другий – загальний, він «розкиданий» по всій траєкторії. Отже, це доводить неоднозначне використання пейзажу поетом.

У віршах В. Сімейка зауважуємо романтичне функціонування пейзажу, який чільно акомпонує з почуттями ліричного героя та його вчинками. По суті, це означає певну олюдненість пейзажу, співвіднесеність героя і природи, що притаманно українській фольклорній традиції. У вірші «Ніжне і стомлене тіло» ліричний герой порівнює явище природи зі своїм життям, що можна трактувати в руслі паралелізму: *«Кохання, мов сад відшуміло, / І серце, мов птах на взлеті»* [113, с. 48].

Зазначимо, що роль пейзажу в поезії В. Сімейка не зводиться до означення місця подій, паралелізму чи порівняння – природа наділена силою, що здатна змінити людину. Наприклад, у поезії «Як сонечко рожеве...» ліричний герой, сприйнявши красу природи, наповнюється її силами та життєствердним оптимізмом, що увиразнює підставову для естетичної концепції митця віталістичну філософію буття:

*Як сонечко рожеве
На пагорбок вліза,
Сріблясто-кришталева
На березі роса,
Немов веселка грає,
Як сонечко сліпить,
Горохом осипає
І груди бадьорить... [113, с. 36].*

Візуалізація придунайських краєвидів в поезії В. Сімейка підсилює почуття ліричного героя. У парадигмі інтертекстуальності та рецептивної естетики описані жанри у творчості митця можна трактувати як гіпотипозис (грецьк. *hypotyposis* – модель, оригінал, образ; дериват слова *hypotypein* – зарисовувати, окреслювати), що означає зображення; це образний спосіб словесної подачі, котрий апелює до утворів візуальних, що унаочнюють і актуалізують сенс розповіді. На «протипагу екфразису, опис у гіпотипозисі не стосується конкретного твору мистецтва й лише опосередковано, активізуючи пластичну уяву в реципієнта, може викликати у згадці якусь картину або кілька картин; він пропонує читачеві усталені прийоми й критерії візуалізації, що дають змогу виявити в тексті ознаки зображальності без вказівки на аналогічні твори мистецтва» [20, с. 3].

Візуальні зображення зазвичай «мають високу функціональність – є основними генераторами художніх смислів. Вони глибоко змістовні (високо інформаційні)» [44, с. 226]. Мальовничі краєвиди в художньому світі В. Сімейка, що репрезентують імпресіоністичні сугестії візуального зображення, створюють оптимістичний настрій, тим самим впливаючи на внутрішні почуття ліричного героя: *«Сонця бризки пурпурові / У Дунай налялись. / І не виразити в слові, / Як ми покохались»* [113, с. 29]. Слід додати, що відтворюючи пейзажі, митець спирається на власний візуальний досвід, черпає з його джерел творчу енергію. Варто зауважити, що значну частину життя В. Сімейко прожив у м. Кілія в Буджацькому краї, що зумовило відтворення придунайських пейзажів у низці поетичних творів: *«В гарячий пісок босі ноги взуваю», «Ой, Дунаю, мій Дунаю», «На Дунай завітав листопад», «Де співають дзвінки солов'ї»* тощо.

Отже, зорове (малярське світобачення), підсилене слуховим (музичним) світосприйняттям як органічна складова його в зображально-виражальної системи формують інтермедіальний дискурс у ліриці В. Сімейка, створюють «ефект нового ракурсу» її сприйняття, а відтак і наукової інтерпретації.

3. 1. 3. Художньо-естетичні функції поетичної кольористики

Поетична творчість В. Сімейка засвідчила явище інтермедіальності, структурування індивідуально-авторської картини засобами різних мистецтв. Поряд із омузичення художнього слова, він активно залучав до творчої практики виразально-зображальні прийоми малярства. Перекодування ресурсів живописного образотворення на вербальний рівень здійснювалось у процесі його творчого самовираження різними художніми засобами. Це надало образній системі лірики поета об'ємності, пластики й багатоголосся.

Живописна складова його авторського тексту найчастіше виражена багатою палітрою кольорів, що візуалізує зображене. Саме номінація кольору в цьому сенсі дуже важлива. Адже спостережливість митця «щодо кольорів і найтонших відтінків барв породжує яскраву живописну картину» [136, с. 214]. Щодо творчої практики поета, манері якого іманентні глибокий ліризм і колоритна образність, активне використання в образотворенні широкого спектру кольоролексем є явище сподіваним і закономірним з огляду на синкретичну природу художнього мислення.

Колір, а відтак і його художнє втілення, вважають архетипним явищем, важливою складовою національного світобачення. У первісних культурах багатьох народів кольорове окреслення світу містилося в тріаді «білий—червоний — чорний» [126, с. 67]. У сучасній поезії «сполучуваність назв кольорів з різними поняттями відбиває і закономірності використання традиційних образів, які стали певною мірою поетичними символами, і новаторське вживання назв із семантикою кольору для створення емоційно-оцінних метафоричних означень» [98].

Кольорова гама лірики В. Сімейка багата, неповторна, індивідуальна щодо свого поєднання. Лексика на означення кольору відіграє більш помітну стилістичну роль. Про це свідчать і різноманітність кольорів, і їх семантична багатоплановість. Зустрічаємо стилістичні прийоми обігрування назв кольорів, надання їм символічного звучання. Виразно виявляються

семантико-стилістичні функції назв кольорів у віршах інтимного та пейзажного плану. Художня палітра поетичного слова митця має доволі широкий діапазон, розмаїту спектральну перспективу – від номінативних кольорів ахроматичної групи («білий світ») і до хроматичної гами (питома риса українських краєвидів), створеної складними словами з компонентом теплих кольорів («жовтаво-зеленаві котики»). Це одна із сутнісних ознак живописного коду поезики митця.

Поезія В. Сімейка потверджує спостереження Н. Сологуб, що «назви кольорів у художньому творі – частина естетики художнього цілого, вони мають велику смислову значимість, викликають широке коло асоціацій» [119, с. 60]. Відтак митець колоризує картину світу: кожне явище, предмет, почуття, відчуття набуває певного забарвлення. Вірші поета є прикладом сюжетів, у яких внутрішній світ ліричного героя передається через кольорову гаму.

Сказане яскраво ілюструють частотні в образній структурі з ключовим метафоричним колоративом «золотий», що наділений виключно позитивними конотаціями: «*на золотих туманах літа*» [112, с. 32]; «*золота стежина моря...*» [112, с. 50]; «*сниться сонях в золотій короні...*» [112, с. 84]; «*золотими дощами бринить листопад...*» [112, с. 96] і под. Очевидно, у такий спосіб митець прагне передати не тільки багатство цього кольору, але і його символічність. Адже золотий колір – це колір небесних світил, колір сонця як «двигуна життя» (І. Огієнко). Множинність колористичної рецепції зумовлена як інтенсивністю вияву кольору, так і суб'єктивністю його сприйняття. За міфологічними джерелами золото і похідні означення асоціювались виключно з позитивними значеннями.

В «Українській міфології» В. Войтовича золото символізує «духовні скарби», велич, життєдайність. Образна сполука «золоті дощі» успадкована митцями й транспонована в авторський текст кілійського поета також із фольклорно-міфологічних джерел. Адже для наших предків «золотий дощ» символізував «проміння великого світила» [16, с. 202]. За твердженням дослідниці українського фольклору М. Новикової, кольороназва «золотий»

своїм корінням сягає древньої культури наших предків: «Для замовлянь “старшими”, максимально “дійовими”, високочастотними і високо символічними кольорами є золотий, білий, чорний, червоний» [134, с. 264]. Із цією метафоричною кольороназвою В. Сімейко оригінально поєднує несподівані ходи поетичної думки, викликає несподівані та багатопланові асоціації, що надає його письму особливого колориту:

В придунайський сонячний наш край

Осінь на вітрах золотокрилих

Принесла багатий урожай ... [112, с. 89].

Одним із найуживаніших в українській поезії вважають голубий колір. У віршах В. Сімейка спостерігаємо активне його використання як повноправного варіанта синьої барви, безпосередньо пов'язаної з ідейним осереддям його перейнятої життєстверджуючим пафосом лірики, світоглядною основою якої є віталістична концепція буття. Автор естетизує красу Придунав'я як мікромодель гармонійного універсуму, продуктивно залучаючи колоратив голубий (інваріант блакитний) до різноманітних художніх структури: «*Простягались гарні, неозорі / Голубі дунайські береги...*» [112, с. 97]; «*І блакитний купол знову вабить...*» [112, с. 52].

Особливо значущим для поета є білий колір. Він виступає символом духовної та душевної чистоти, гармонійного світопорядку. Невипадково автор виносить його у назви багатьох віршів: «Біла квітка у ставочку», «Білим цвітом акації», «Свічку білу у каштана», «Білий-білий квітець біля хати». У використанні цієї барви він вірний фольклорній традиції зображувати навколишній світ у світлих тонах із виключно позитивною семантикою: «*Білим цвітом акація / Двір посипала ніжно, / І від цвіту від білого / На подвір'ї аж сніжно*» [113, с. 42]. Як і у фольклорі, в поезіях В. Сімейка часто зустрічаємо білий колір, що супроводжує абстрактні назви, які передають широкий спектр психологічних станів ліричного героя та авторських оцінок зображуваних явищ: «*Білий-білий квітець біля хати / Вишню нарядив, як молоду. / Побіліла, посивіла мати – / Аж зробилось зимно у саду*» [112, с. 85]; «*У нічних сорочках білі хати...*»

[113, с. 6]. Функціонально навантажені епітети з ознакою світлих барв («**білий** світ», «**білий-білий** квітень») продуктивно «працюють» на утвердження апофеозу радості, первозданної чистоти людини, природи та світу, допомагають поетові створювати уявну гармонійну атмосферу. Біла барва в авторському тексті поета виступає традиційним символом абсолюту, досконалості й чистоти. У її переносному, метафоричному вживанні характерна тільки позитивна, піднесено-поетична оцінна семантика. Палітра кольорів із білим кольором стає важливим засобом творчого втілення характерної для нього естетичної категорії гармонійного, мистецьки реалізованого в ключовому концепті «Краса».

Зустрічаємо в поезії В. Сімейка розширення лексико-семантичної сполучуваності слів на означення *сивого* кольору, який посідає особливе місце в ряду *сірий*, *сизий*, частково *білий*. Щодо їх денотативного змісту, варто, вочевидь, пояснити, що прикметник *сивий* і співвідносні з ним дієслова набули стилістичного забарвлення поетичного означення, тому вони вживаються переважно в мові художньої літератури, виступають як прямі назви кольору (відтінки сірого, сіро-білого: «мати посивіла») і як переносні назви емоційно-оцінного змісту, а також для вираження значень «давній», «дорогий» («сивина віків», «сивий Дніпро») тощо. Поет уводить до сюжетики своїх віршів цю кольороназву в її традиційній стилістиці та семантиці. Такі образні структури переважно зустрічаються в його творах історіософської семантики чи в опoетизованих придунайських краєвидах і пейзажах. Для потвердження наведемо примітну художню ілюстрацію:

Гомоніли вітри буйні
Над сивим Дунаєм,
Що ми славу козацькую
Швидко забуваєм [112, с. 19].

Світосприймання поета характеризується живописністю. Його бачення навколишнього світу позначене колоризацією предметів і явищ. Ідеться не тільки про пластичні пейзажі, придунайські краєвиди. Широкий спектр

кolorативів, що виводиться на площину одного тексту (навіть строфи), використовується ним і для відтворення найтонших почуттів, про що свідчать, насамперед, вірші збірки «Першоцвіт кохання:

*Золото*го волосся потік

Дивна здатність і слів, і любові

З *помаранчевих* вуст я п'ю сік,

Стигли груди цілую казкові [113, с. 44].

У цьому фрагменті, як і в багатьох віршах поета загалом, колір виступає естетично доцільним інструментом, який озвучує емоції, пристрасті, бажання ліричного героя. Прибираючи на себе функції образності, колір (золотий, помаранчевий) передає свідому настанову видобути з внутрішнього єства Іншого (Іншої) найпотаємніші переживання, окреслити злиття Іншого як «окремої онтологічної сутності» (за Левінасом) з ліричним образом коханої. Цікаво, що в цьому еротичному тексті автор використовує саме помаранчевий колір як символ «*flamma amoris et caritatis*» (полум'я любові). До того ж, ця нечасто вживана в літературній творчості барва має й архетипне значення. Маємо на увазі образ жіночої мудрості Софії в сяючому оранжево-червоному кольорі. Вона несе в собі мудрість особливого роду: не холодний чоловічий раціоналізм, а емоційно зігріту, зігрівальну й оживляючу жіночу духовність.

Цікавими та незвичними для читача є кольоролексеми – авторські неологізми, тобто назви «кольорів, вигадані самими поетами для надання віршам більшої оригінальності та поетичності» [90]. В. Сімейко в цьому плані оригінальний щодо індивідуально-авторських колірних епітетів. Це нерідко складні слова з компонентом кольороназви, що підсилюють суб'єктивну оцінку й водночас багатогранно візуалізують зображене («рожево-фіолетові дзвіночки», «жовтаво-зелені котики», «сріблясто-кришталева на березі роса», «біляво-золотисті коси» й под.). Такий прийом допомагає всебічніше відтворити почуття й душевні переживання ліричного героя, всю мінливу гаму явищ природи в найрізноманітніших проявах.

Отже, колір у ліриці В. Сімейка виступає одним із засобів створення гармонійного світу (природного й внутрішнього), важливою складовою метафорико-символічної системи його поезії. Поряд з традиційними функціями барви, що закріплені в історії національної культури, подибуємо в його творах й нові сенси кольорів, нові можливості їх використання у художньому слові. Поет витворює достоту барвистий (з найтоншими відтінками значень) художній світ, обарвлює його іпостасі - матеріальні і духовні.

Підсумовуючи, можна резюмувати, що живописні компоненти поетики В. Сімейка увиразнюють цілісне уявлення про основи його індивідуального художнього мислення як першоґрунт естетичної системи.

3. 2. Літературно-музичні кореляції у творчому самовираженні митця

3. 2. 1. Музичність як якісна складова художнього тексту

У поетичний образ вірша, в його звучання органічно входить музична стихія з усім її багатим і різногранним зображально-виражальним антуражем. Художнє слово «віддавна було тісно пов'язане із музичним супроводом, що виявлялось у мистецьких формах первісного синкретизму (який зазвичай розуміють як єдність основних форм художньої творчості – поезії, музики, танку, драми)» [145, с. 24]. Тому цілком закономірно, що для багатьох митців слова поетів (почасти й прозаїків), як слушно зауважує Л. Ставицька, «музикальність світосприймання є невід'ємною частиною образного мислення» [120]. Велика сила впливу музики полягає у зверненні до чуттєвої сфери. Свого часу І. Франко у відомому трактаті «Із секретів поетичної творчості» підкреслював, що враження музики «безмірно багатше, інтенсивніше і сильніше, ніж враження поезії» [141, с. 90].

Художня література перебуває у близьких типологічних зв'язках із музикою. Поетична музикальність, як писав М. Рильський у статті про унікальність таланту Лесі Українки, це «дар особливого роду», який у

кожного митця, безвідносно до того, чи є він музичною людиною у буквальному сенсі, «йде від гострого і тонкого відчуття слова» [103, с. 259]. Ці два види суміжних мистецтв органічно найближчі за своєю емоційністю, мають здатність взаємопроникнення на основі спільного об'єднувального чинника (звуку) та багатьох формальних ознак.

Розглядаючи теоретичні погляди І. Франка на застосування прийомів музики в поетичному слові та оцінки ним творів українських поетів, у творчості яких простежується взаємодія словесних і музичних засобів самовираження, Л. Голомб узагальнює й конкретизує його програму щодо виявлення чисто музичних прийомів у ліричному тексті, зокрема, «наростання і спад сили звука, сили звука, мажор і мінор, ритміка, мелодика, звукопис» [21, с. 72]. Синтез цих близьких мистецтв у межах художньої системи поета (одного тексту) базується на основі спільних категорій (звук, тембр, метр, ритм, наголос, акцент, варіація, гармонія, інтервал, поліфонія, мелодичність, лейтмотив), у кінцевому підсумку, за словами О. Веселовського, зумовлює «поєднання ритмізованих, орхестричних рухів з піснею-музикою й елементами слова» [13, с. 155].

У процесі своєї еволюції поняття «музичність» модифікувалось. Його витоки сягають глибини віків, коли виник науковий інтерес до місця й ролі поезії у системі мистецтв. Проблеми взаємодії поезії та музики пунктирно означені ще у древніх трактатах Августина й Кассіодора, які трактували теорію поезії як складову музики, формування уявлень про музику як «неміметичне мистецтво і його зв'язок з поезією» [52, с. 114]. Очевидною є генетична пов'язаність поезії та музики, що впродовж еволюції – віддавна й подосі – уможлиблює їх морфологічну адаптацію. Тому поезію справедливо й об'єктивно вважають «музикою душі» (Й. Гердер).

Свого часу Є. Маланюк, визначаючи естетичний рівень художнього твору, підкреслював, що він [твір. – М. К.] «тим досконаліший, чим вірніше для нього винайдено кількість музики (руху), потрібної, щоб опанувати матеріал. Ця кількість музики і є коефіцієнтом гармонії (між «змістом» і

«формою»), якою характеризується артистичний твір» [67, с. 77]. Музична складова будь-якого поетичного тексту є явищем сподіваним і закономірним, адже «музика і література (насамперед лірика як один із літературних родів) мають спільні ознаки, зумовлені генетично, що підтверджується, зокрема, походженням слова «лірика» від назви музичного інструменту» [93, с. 33]. Подібні структурні елементи (повторюваність, ритмічність, інтонаційно-синтаксична динаміка тощо) причинилися до численних музичних «слідів» (К. С. Браун) у літературному творі. В цьому разі музика постає «донором» (В. Просалова) для поезії, що з усіх родо-жанрових сполук за своєю сутністю найближче стоїть до музики.

Вербальна музика в ліриці нерідко реалізується експліцитно, якщо йдеться про словесну інтерпретацію музичного твору, що має, як правило, суб'єктивний характер і залежить від емоційного стану, естетичного та життєвого досвіду реципієнта, який може виявляти особливу чутливість до музики, піддаватися її впливу, як це сталося, скажімо, було з О. Кобилянською, яка розплакалася під звуки музики Ф. Шопена. Цей автобіографічний факт письменниці відтворила в «*Impromptu phantasie*», зображуючи екзальтовану дівчину, яка не може погамувати своїх почуттів: «І тепер розляглись тони пориваючої, неописаної, якоїсь немов морозячої краси... Те, що грав, була пристрасть, а як грав – зраджувало його як людину... Зразу стало їй холодно, а опісля – сама не знала, як се прийшло – почала плакати. Тихо, але цілою душею. Її перемогло знов те щось, що пригадувало образи, переходило в тони і немов душило...» [93, с. 49]. Музика виявляється своєрідним детонатором бурхливої емоційної реакції. Зізнання героїні в тому, що, коли лунає музика, вона «готова вмирати», підтверджує її вразливість та емоційність – питома ознака і музики, й поезії.

Подібних прикладів творчого самовираження того чи того митця в історії української літератури можна навести чимало. Так, Є. Маланюк, приміром, любив читати свої вірші в супроводі музики Бетховена, що найбільшою мірою відображала його неспокійний характер і бурхливу добу.

В одному з віршів він зізнавався, що музика німецького композитора близька його мистецькому світовідчуттю («В тобі одним гримить Бетховен...»).

Сьогодні існують різні класифікації музично-літературних інтерференцій. Дослідники виділяють три види музично-літературних відносин: «1) словесна музика; 2) літературна імітація музичних форм; 3) вербальна музика. Ці три напрями [...] цілком охоплюють масив інтермедіальних досліджень, присвячених проблемі літературно-музичних кореляцій» [124]. Наявні вони й у творчому самовираженні В. Сімейка.

Безвідносно до виду літературно-музичних кореляцій у творчій практиці того чи того поета, індивідуальної здатності перекодовувати образотворчі засоби вираження на вербальний рівень, у кожному разі музичність становить якісну складову його художнього мислення, характеризує індивідуальні особливості творчого самовираження. Відтак ця художня ознака репрезентує його ідентичність, якщо її розуміти як «систему онтологічних, естетичних та етичних переконань митця, які виникають під час його ідентичності» [92, с. 168].

Наведемо низку примітних прикладів з історії української літератури. Так, загальновідомо, що Г. Сковорода свої вірші особисто окреслив як «пісні». Його збірка «Сад божественних пісень», покладена на музику, явила унікальні звуко-слухові й музичні ефекти. В художньо-філософській концепції давньоукраїнського мислителя отримали виразний розвиток «античні уявлення про “musica mundana”, або “музику сфер”». У його творчості визначальну роль у створенні космічної музики відведено хорам янголів, численними згадками про їхній спів насичені діалоги й лірика. Ця “узгоджена” ангельська музика сповнена “особливим согласієм”, яке усолоджує дух, надихає на благочестиві роздуми, наповнює життя змістом» [145, с. 27]. Кількість музики у творах Т. Шевченка «близько стоїть до ідеальної» [67, с. 77]. Для Лесі Українки музична стихія була іманентною, природною. Структуруючи свої цикли «Сім струн» і «Ритми», вона групувала їх за музичними ознаками, «тим самим розширюючи виражальні

можливості слова, дбаючи про мелодійність звучання» [93, с. 45]. Музичний принцип гармонії та орієнтація на народну пісенність структурує тексти збірки «Зів'яле листя» І. Франка. Оригінальні музичні ефекти характеризують збірку О. Олеся «З журбою радість обнялась».

Одним із наймузикальніших українських поетів ХХ століття однозначно вважають П. Тичину. Сучасна дослідниця М. Фока стверджує, що без дослідження музичних компонентів художнього мислення митця неможливо глибоко й усебічно вивчити його образний світ, оскільки він надзвичайно майстерно переносив «музичні прийоми вираження на літературний рівень» [136, с. 116]. Про нього пишуть, що «музика жила в нім, а він жив у ній» (С. Тельнюк). Музичний компонент визначає стрижневу ознаку ліричного самовираження поета-шістдесятника М. Вінграновського, «мовотворча палітра якого репрезентує ті способи та прийоми організації мовного матеріалу, завдяки яким нині можемо говорити про існування самобутнього естетичного феномена зі своєрідними мистецькими якостями» [137, с. 162]. Високий ступінь мелодійності мови поета забезпечується насамперед граційними, позбавленими штучних афектацій алітераціями («сива стомлена сутінь снігів»). Глибоко омузичненою є поезія Л. Костенко. У передмові до збірки «Річка Геракліта» О. Пахльовська називає цю унікальну збірку «книжкою-музикою, книжкою-живописом» [54, с. 7]. Її твори є «виразно музичними, недарма ж її поетичні тексти з якоюсь органічною легкістю стають співаною поезією» [42, с. 32].

Питання про літературно-музичний синтез у творчій практиці того чи того митця слова вельми багатопланове. Проте в усіх випадках увага дослідника до цих прийомів дозволяє йому здійснювати узагальнені характеристики зображально-виражальної системи автора. Означений ракурс інтерпретації дає змогу з'ясувати перевагу в його творі певної настроєвої тональності, виділити «ключові мотиви й образи, на яких вибудовуються тексти, та фіксувати найважливіші прикмети ідіостилю досліджуваного автора» [21, с. 74]. І тільки у разі гармоніювання звукової мелодики тексту із

зображуваними картинами дійсності та почуттями ліричного героя можна вести мову про музичну природу творчої ідентичності автора. Саме до таких поетів належить кілійський віртуоз слова В. Сімейко, доробок якого, явивши неподільну мистецьку цілісність, засвідчив високу культуру художнього образу, структурованого органічним синтезом слова, звуку та барви, неподільного у своїй естетичній єдності.

3. 2. 2. Музичні образи та асоціації в зображально-виражальній системі поета

Потужним джерелом високої художньої сили ліричного самовираження В. Сімейка є синкретизм його образного світу, сутнісним складником поетики – музикальність. Саме ця якість визначила органічну складову його зображально-виражальної системи, основу індивідуальної творчої манери, творення художнього світу з виразними музичними домінантами. Секрет високої естетичної енергетики слова кілійського митця визначив композитор К. Смаль. Він, зокрема, вважав однією з «маркантних» (Є. Маланюк) ознак його творчого самовираження «співучість мови» [115].³ метою максимального досягнення музичних ефектів поет плідно розвивав літературні традиції українських митців-синтезистів, зокрема, П. Тичини. Подібно до свого талановитого попередника, кілійський поет омузичнював свої тексти передусім «через семантику слова, де асоціативно активне слово генерує потужні зв'язки з музикою» [136, с. 302].

Музика визначила основу стильового синтезу лірики В. Сімейка, наділеної дивовижною та рідкісною здатністю навіювати гострі почуття й глибокі емоції. Це риса мистецького самовираження поета є органічною для музики, тому вона закономірно формує мелодику авторського тексту. При цьому почуттєві експресії матеріалізуються в художню ідею його віршів не тільки високими емоційними регістрами, але й поглибленим смисловим оформленням думки, що генерує в багатьох випадках зв'язки з музикою.

Ведучи мову про музичність як іманентну рису творчого самовираження В. Сімейка, маємо на увазі її світоглядне, смислотворче й структуротворче значення. Йдеться про діонісійське начало мистецького самовияву, філософію ритму, циклічну структуру смислу ідей, що охоплюється й відтворюється як музичний акорд – цілісно та гармонійно. Музичність поета – це завперш «композиційна побудова як порядкуюча сила твору, що відображає досягнену поетом музичну структуру світобудови, цю дисонансну співзвучність, нестійку гармонію» [76, с. 24].

В. Сімейко виповнює емоційну атмосферу свого тексту різноманітними музичними ефектами. Музика допомагає поетові розкрити настрій ліричного героя, передати ірраціональні глибини переживань, активізує образно-асоціативне мислення. Вона збуджує, зворушує, пориває, торкається ірраціональних глибин людського єства, тому він нерідко свідомо збагачує свої твори засобами потужної музичної виражальності. Самі слова «музика», «мелодія», що не належать до атрибутики суто поетичної творчості, використовується ним дуже часто, до того ж у найрізноманітніших контекстах: «Сам не знаю, чом мені / Її музика так мила...» [112, с. 55]; «...у ритмі мелодійнім...» [113, с. 28] і под.

Образні вислови з опорними словами музичної семантики, як зауважує Л. Ставицька, «є своєрідними перифразами для позначення явищ дійсності, знаменують найвищий ступінь емоційного образно-філософського узагальнення авторської думки і тому набувають виразного афористичного звучання» [120]. Вірші В. Сімейка оприявнюють музичну складову на лексичному рівні (використання в образотворенні атрибутики музичного мистецтва, назв музичних інструментів тощо). Ця тенденція прочитується в назвах віршів («Рідної мови ніжні звуки», «Де співають дзвінки солов'ї»), в уведенні музичної лексики до метафоричних структур: «заблукала мелодія»; «закохана у ритм»; «вечірнє сонце грає»; «заспівай же, моя чарівниця», «я музику цю слухаю не раз» і под.

У музичному плані релевантною є поетична імітація відображеного й вираженого. Тут помітну естетичну функцію відіграють звукові ефекти, що кореспондуються з омузичнення тексту. В ліричному наративі В. Сімейка вони оприявнюються багатими слуховими асоціаціями, що породжують синестезійні естетичні картини й виражають суб'єктивність рецепції, глибоко особистісне сприйняття світу. Для увиразнення наведемо кілька примітних художніх ілюстрацій: «... рідна моя мова / В усіх кінцях землі звучить» [112, с. 74]; «Гомоніли вітри буйні / Над сивим Дунаєм...» [112, с. 19]; «А перед ним піщані коси / І аж дзвенить рибацький шлях..» [112, с. 48]; «А на вустах веселка виграва, / В твоїх ясних очах Дунай хлюпоче...» [112, с. 32]. Подібні ліричні візії свідчать про музикальність світосприймання поета як невід'ємну частину образного мислення, іманентний для його мистецької ідентичності спосіб творчого самовираження.

Музика у творчому самовираженні В. Сімейка є не просто текстуальним вкрапленням в образну систему його лірики. Ресурси її поезики є індивідуальним засобом естетичного освоєння світу, вираження світоглядних ідеалів, оцінок, особистих почуттів, інтенцій, світовідчуття та світовідтворення загалом. Відображення музики в його авторському тексті – це, насамперед, переклад музичних образів і тем засобами слова на літературний рівень. Мелодійні звуки нагадують поетові навколишню природу, картинний образ якої дозволяє втілити тонку гаму думок та емоцій, ледь вловимі настроєві порухи душі: «Золотими дощами бринить листопад, / Променисті, мов очі, світанки...» [112, с. 96].

Тут слід вести мову про концептуальну для поета категорія «гармонія», що безпосередньо стосується музичної сфери. Поет сповідує ідею неподільної, гармонійної єдності людини і природи, людини й космосу. У своєму прагненні пізнати й відтворити гармонійний універсум він типологічно близький до Б.-І. Антонича (зб. «Велика гармонія»), поетичний лад і порядок ліричних текстів якого «пронизують речі, хаотичні події утворюють ту бажану незмірну гармонію, що недоступна навіть людській

уяві рух незнищеної матерії у безконечній змінності її форм і виявів, жадібно всотував усі барви, тони і звуки довколишнього світу» [52, с. 115].

Зі сказаного видно, що В. Сімейко бездоганно володіє асоціацією «музика-природа». Символічні образи пейзажів синонімізуються з внутрішнім світом ліричного героя, а звукова стихія природи виражає високе одухотворене начало буття й потужний заряд авторських емоцій. Він володів різноманітними способами виражати найтонший поетичний зміст через образи, взяті зі світу природи, породжуючи своєрідний інтермедіальний синтез (наприклад: «полум'яні зорі виграють яскраво»). В цьому плані його лірика функціонує в типологічному ключі метра полімистецької поезики П. Тичини, лірику якого справедливо вважають «натхненним гімном природи і людини, сповненим різнобарвних музичних звучань» [149, с. 42].

В. Сімейко виражає моменти ліричного світовідчуття, коли музичні образи й асоціації пробуджують його поетичну уяву. Цікаві в цьому плані зразки образності репрезентує його майстерна здатність оперувати музичною термінологією, що априорі єднає слово та музику. Він активно вводить до сюжетики своїх творів (при тому різної тематики) назви музичних інструментів шляхом їх номінації, викликаючи в уяві реципієнта конкретні музичні асоціації. Уведення до образної системи назви музичних інструментів сприяє «актуалізації їх символіки, розширення асоціативного поля текстів, актуалізації емоційно-виражальних ресурсів музики, її сугестивному впливу читача» [93, с. 44]. Тут знову ж авторська уява перебуває в асоціативному полімистецького обширу творчості П. Тичини, зокрема, його збірки «Сонячні кларнети, написаної в музичному ключі.

До подібних аналогій спонукає й збірка М. Василюка, що також має симптоматичну назву «Серце на долоні бандури». Музичні ефекти у збірці цього ізмаїльського поета-пісняра відчутно увиразнюють творчі інтенції митця, структурують його індивідуальне авторське «Я», підсилюють естетичний потенціал тексту. Музична складова його тексту розгортається в наскрізну метафору всього тексту (метафори із субститутотом «бандура».

Першопричиною виняткової музикальності поезії митця є природа його обдарування. Він сам грав на багатьох музичних інструментах, писав музику до своїх текстів, виконував свої пісні разом зі створеним особисто колективом «Кобзарська дума».

Використання образів музичних інструментів у творчій практиці В. Сімейка також має біографічні джерела. Відомо, що він віртуозно володів мистецтвом гри на гітарі. Назва цього інструмента і його реквізитів нерідко зринають у ліричних одкровеннях поета («...і гітари бренькіт, і пісні», «Торкався струн, як в юності бувало...»). З метою омузичнення тексту він часто вдається до використання назв багатьох інших музичних інструментів. Тут явно простежується традиція української лірики, зокрема, Лесі Українки з її відомим циклом «Сім струн». Кілійський поет вибудовує свої сюжети на фольклорній основі, про що свідчить частотність в його художньо-образних структурах назв інструментів народного музичного мистецтва (сопілка, цимбали, скрипка, дуда), що увиразнюють передачу найтонших почуттів та емоцій: «В тузі серце плаче, наче скрипка, / Бо пішла з коханою любов...» [112, с. 56]; «Хай щастя увійде у кожну домівку, / В чудовий мій край, / Придунайський мій край. / З натхненням послухаю Смаля сопілку...» [112, с. 54]; «Вигравай же, сопілкар, / на дуді вербовій...» [113, с. 50]. З цитованого матеріалу видно, що поетизація музичних інструментів не лише оприявнює видимі паралелі зі світом музики, але й виступає індивідуальним засобом тонкого психологічного, смислового та образного підґрунтя його творчого самовираження, відтінюючи образну систему додатковими штрихами. Персоніфікація того чи того музичного інструмента в кожному конкретному ліричному сюжеті набуває різних смислових відтінків, відображає емоційний стан ліричного героя, широкий спектр його мінливих почувань і настроїв. Переосмислюючи слова на позначення музичної термінології («мелодія», «акорд», «ритм»), поет збагачує їх новими емоційно-смисловими відтінками, використовуючи приховані виражальні можливості термінів для вираження ледь вловимих порухів душі, емоційних станів ліричного героя:

*Звуки ніжні, чарівні
В душу скрипка заронила.
Сам не знаю, чом мені
Її музика так мила* [112, с. 55].

У цьому тексті, як, власне, й у багатьох інших, спостерігаємо, як поет вдало й естетично доцільно використовує інтермедіальні можливості образу скрипки, включаючи його у структуру словесного мистецтва. Традиційно скрипку як специфічний музичний інструмент аналогізують з особливо тонкою сферою емоцій і відчуттів людини. І саме «емоційний лад звукового образу допомагає створити художній образ» [86].

Перекодування музичних засобів вираження на вербальний рівень у ліриці В. Сімейка відбувається шляхом мистецького синтезу на жанровому рівні. В цьому вимірі інтермедіальності найчастотнішим жанром є пісня (хоча зустрічаємо й інші музичні жанрові окреслення, наприклад, «Полонез Огінського»). Генологічне дефініювання, співвіднесене з музичним мистецтвом, закладено у назви (цикл «Рідна пісня»), а переважно введено до сюжетики віршів: *«Де пісні солов'їні, / Де у росах трава, / Я скажу тій дівчині / Щонайкращі слова»* [112, с. 59].

Відомо, що могутнім транслятором морально-духовних цінностей кожного народу є пісня (вірш, покладений на ноти), оскільки вона формує підвалини естетичних, морально-духовних норм і переконань. У системі видів мистецтва цей жанр є «найбільш відкритим для масового доступу реципієнтів типом художньо-творчої діяльності, а отже, потужним чинником суспільної свідомості. Унікальна синтетична природа співаної поезії, помножена на історію її становлення, визначила катарсисний, виховний, розважально-гедоністичний, сугестивний потенціал полікодових (креолізованих) віршових текстів» [69, с. 7].

Як видно з ліричних одкровень В. Сімейка, його творча постава формувалась під могутнім впливом фольклорно-пісенної стихії. К. Смаль підкреслює, що поезія кілійського майстра слова «перегукується з

українськими народними піснями і, напевне, тому вони близькі простим людям і чарують своєю мелодійністю» [115]. У його творчому самовираженні ця ознака виявила себе в ритмомелодиці, фольклоризації найрізноманітніших мотивів та образів. Він часто вдається до фольклорних аплікацій (змістовних, образних лексичних, жанрових).

Схильність В. Сімейка у своєму творчому самовираженні апелювати до уснопоетичних джерел виявилась у його активному залученні ресурсів фольклорної поетики (усталені символи, постійні епітети) до асоціативного поля музичної образності: *«Її рушники і пісні солов'їні / У серці...»* [113, с. 33]. В унісон Є. Маланюкові кілійський поет вбачає у пісенному слові величезну виражальну силу, що межує з метафізичними універсаліями як сталими ознаками народного світогляду: *«Кожне слово – безсмертя гаряче, / Бо в пісеннім і смерті нема»* [112, с. 74].

Вірші В. Сімейка близькі до жанру народної пісні; недарма ж його тексти з органічною легкістю стають співаною поезією. Зауважуємо імітацію поетом жанрових ознак своїх творів, специфіка яких виявляється в інспіруванні музичної образності та спільних для літератури і музики принципів формотворення. Авторське жанрове визначення стає тут маркером інтермедіального зв'язку уснопоетичною творчістю, її багатим емоційним потенціалом, сугестивною силою.

На вірші В. Сімейка написано близько 30 пісень, знаних не тільки в Придунав'ї, але й у багатьох селах і містах України та поза її межами (Канада). Більшість із них поклав на музику відомий фольклорист і композитор Кузьма Смаль. В останні роки життя, вже будучи тяжко хворим, В. Сімейко готував до видання збірку пісень. Однак цій мрії через передчасну смерть автора не вдалось бути реалізованою. Сьогодні пісні поета можна знайти в старих підшивках кілійської районної газети «Дунайская заря», в приватних архівах друзів, знайомих.

Істотно, що і мелодику тексту, й авторські зображально-виражальні засоби, котрі асоціюються з музикальністю, поет вводить до сюжетики

віршів найрізноманітніших мотивних структур (громадянської в тім числі) та настроєво-емоційних тональностей: *«А наша пісня – душу крає / І гарячить у жилах кров...»* [112, с. 74].; *«І недаремно в Україні / Мова, як пісня солов'я...»* [112, с. 74]; *«Буде жити Україна / І в піснях дзвеніти...»* [112, с. 19]. Найчастіше пісенні мотиви, наспівні інтонації, сама лексема «пісня» та її інваріанти зустрічаються в любовних віршах поета: *«Нехай зійдуть розлуки, мов сніги, / І ця весна наповниться коханням, / І нас навек з'єднають береги, / І солов'їна пісня на світанні...»* [112, с. 32]. Він охоче вживає образні вислови з опорним словом *пісня*, аналогізуючи його із широким спектром почуттів, емоційних станів, зображуваних явищ тощо: *«Золотими дощами нехай відбринить / У пісенній душі твоїй осінь. / Відлунає у серці, мов сміх, відболить, / Якщо любиш мене ти ще й досі!..»* [112, с. 96].

Художньою ілюстрацією взаємодії слова та музики у творчій практиці В. Сімейка може бути присвята бессарабській колезі по творчому цеху Галині Лисій (авторка збірок: «Слово – не птах», «Сільська Мадонна», «Доля» та ін.), у доробку якої також чимало пісень, музику до яких створила сама поетеса («Мамина черешня», «Величальна виноградарям»):

*Від Карпат до степів Буджацьких,
Від Дністра до ріки Дунаю,
Де славетний наш рід козацький,
Всюди пісні твої лунають* [112, с. 62].

Творче самовираження В. Сімейка прикметне своїм регіональним колоритом, що увиразнюється музичною образністю. Онімні вкраплення географічної належності зображеного (іманентна риса стилю поета) не лише маркують локальний простір придунайського краю. Вони естетизують текст, виступають промовистим засобом вираження особистісного, глибоко інтимного ставлення митця до рідних просторів, про що свідчать наскрізні незужиті тропи: *«Ріку Дунай із дном співучим» / Південні хльостають вітри...»* [112, с. 48]; *«Полум'яні зорі виграють яскраво, / Залюбки у вербах*

хлюпає Дунай...» [112, с. 8]; *«Ходить берегом дівча / З піснею дзвінкою. / Ой, Дунаю, мій Дунай, / Верби над водою»* [112, с. 76].

Синестезія як «генератор» іномистецьких ефектів у творчій практиці В. Сімейка має значно ширшу палітру, ніж музика і живопис. Обшир його самовираження оприявнює виразний полімистецький синтез, що засвідчується унікальною здатністю поєднувати в органічний художній синтез кількох видів мистецтва, до того ж нетрадиційних. Так, відомо, що доволі рідкісним явищем подібного художнього гатунку є введення до поетичного тексту хореографічних компонентів. Їх майстерна візуалізація в полімистецькому обширі художнього світу поета безпосередньо пов'язана з музикальною складовою його художнього мислення. Адже виникнення танцю, як підкреслює В. Ванслов, «було б неможливим, якби на допомогу пластиці не приходила музика. Вона посилює виразність танцювальної пластики й надає їй емоційну й ритмічну основу. Танцювальне мистецтво первісно синтетичне, бо поза музикою воно не існує» [12, с. 8]. Неперевершеним майстром синтезувати в ліричному наративі музичні й хореографічні компоненти був П. Тичина («У танці я, ритмічний рух...»).

Хореографічні ефекти в поетичних творах є одними з важливих сугестій музичності, бо в танці, як окремому видові мистецтва, органічно поєднуються слово й музика» [136, с. 293]. Для потвердження наведемо художню ілюстрацію зі збірки «Першоцвіт кохання» В. Сімейка: *«В натхненному танку, / У ритмі мелодійнім, / Я порівняв дзвінку / З акордом гармонійним...»* [113, с. 28]. Майстерно перекодовуючи танцювальні образи на художньо-літературні, поет досягає високого рівня виражальності й неабиякого естетичного ефекту в мистецькому самовираженні, що свідчить про неординарність його індивідуальної манери: *«Її серце молоде / У танку ми відчували...»* [112, с. 55]. Введення до сюжетики ліричних текстів хореографічних елементів характеризує особливості творчого самовираження й інших придунайських поетів, про що свідчать і самі назви віршів («Вальс» Г. Лисої, «Ізмаїльський вальс» М. Василюка).

Хореографічний компонент поетичного тексту, навіюючи візію танка, увиразнює естетичне враження від сприйняття й осмислення зображеного.

Отже, музична складова поезики В. Сімейка на образно-смысловому рівні посилює органічний синкретизм його слова як засадничу основу творчого самовираження, оприявнює взірць полімістецького мислення. Поет продовжив і розвинув кращі традиції української літератури щодо «входження в світ музики, перебування в ньому поетичного слова, опанування жанрів, близьких до музичних, пошук особливих смислів і своєрідних мелодій» [148, с. 14]. В його творчій практиці зустрічаються різні види літературно-музичних кореляцій: музика усної народної творчості; музика в житті й творчості письменника; музика, втілена в літературному тексті; музика, яка народилася в тісній єдності з текстом; музика, яка звучить або про яку говориться в творі; музика як психологічний настрій [30, с. 7]. Музичні ресурси поезики, як свідчить проаналізований у цій частині художній матеріал кілійського автора, збагачує естетику індивідуально-авторського слова. Асоціативний план вибудовується в його ліричному наративі й за фонічним, строфічним, синтаксичним тощо принципами й втілюється в тексті відповідними мовностилістичними засобами.

3. 2. 3. Формальні засоби омузичнення авторського тексту

Активне звернення В. Сімейка до музичних прийомів відчутно посприяло розширенню вербальних можливостей його творчого самовираження. Музичність як якісна ознака поезики виявилась на багатьох рівнях авторського тексту митця: структури, ритміки, фоніки тощо. Намагаючись якомога точніше й глибше передати свої відчуття, він часто вдавався до перекодування музичних виражальних засобів на словесний рівень. Оригінальність його поезії полягає в тому, що в ній особлива роль належить формальним прийомам мелодійності, наспівності, звукопису.

Отже, звернення до «музичних» прийомів аналізу лірики В. Сімейка дозволить увиразнити окремі суттєві риси його творчого самовираження. При цьому варто зважити на слушні застереження Є. Маланюка, висловлені ним у праці «Думки про мистецтво»: «Дарма переконувати тих, хто не відчуває різниці (а різниця ця немаленька!) між музичністю зовнішньою і музичністю внутрішньою, між музичністю ритмовою й музичністю графічно-метровою, формальною, коли вона є пришитою до твору, а не витікає з самого твору, не виростає органічно з його евфонії» [67, с. 79].

Загальновідомо, що інтонаційна виразність вірша, його музичність найповніше виражається через такий стилістичний засіб, як евфонія (алітерація/асонанс). Свого часу П. Тичина, унікальний і неперевершений митець-синтезист, в одному з листів до лідера київських неокласиків, М. Зерова, писав: «Евфонія “благоростворення звуків” – так само дуже високого ґатунку. Єсть сполучення фонем, од яких плакати хочеться» [33, с. 1042]. Для самого П. Тичина наповнення вірша музикою було, за словами Є. Маланюка, «інстинктивним» [68]. Особливого музичного ефекту надавали його віршам сполучення асонансів з алітераціями: «Се сум, се сон, лелію льо / льоліюні я, льоліюні...» [128, с. 192].

Один із найвиразніших засобів омузичнення поетичного слова В. Сімейка також визначає фонічна інструментовка тексту (звучні рими, алітерації, підкреслено музичний ритм і структура вірша – повтори, приспиви тощо). Ця ознака є підставовою для покладення тексту на ноти, оптимальним шляхом його музикалізації. Не гіпертрофуючи сонорику слова, поет вдається до активного використання ресурсів фоніки, тобто віршових засобів, які «надають ліричному творові милозвучності, посилюють його емоційність та виразність» [64, с. 714]. Звукову організацію художнього тексту, як зазначає А. Ткаченко, зазвичай зводять до евфонії (милозвучності) та «кількох її засобів (асонанс, алітерація, звуконаслідування)» [130, с. 302].

Бездоганно володіючи усіма засобами евфонічного урізноманітнення, В. Сімейко не втрачає естетичного такту, ніколи не спокушається

продемонструвати свою віртуозність. Розмаїті різновиди звукових зв'язків надають його віршовій мові виняткової виражальності й мелодійності. Маємо тут варіювання алітерацій та асонансів (на початку і в кінці поетичних рядків і слів у рядку, у суміжних складах та через склад, у суміжних рядках і через рядок тощо). Зустрічаються й випадки психологічного паралелізму, коли поруч зі словесними образами, емоціями, почуттями, функціонують у межах тексту і слухові емоції, тобто ті, що «даються музикою і дають музику» [81, с. 73]. Наведемо для підтвердження один із багатьох можливих прикладів – віршову присвяту татарбунарській поетесі Галині Лисій:

*Твоя пісня дзвінка солов'їна
В кожне серце навіки запала.
Незрівнянна мадонно Галино,
Україна тебе заспівала [112, с. 62].*

Як бачимо, В. Сімейко володів неабиякою майстерністю передавати настроєві реєстри, накопичуючи в межах одного тексту ті звуки, котрі наділені винятковою здатністю передавати відповідний настрій. Це, ймовірно, цілком свідомий прийом, використаний поетом, який тонко відчував звукову гармонію світу й володів унікальним даром майстерно інтонувати текст. Звукова музичність заснована головним чином на мелодійних алітераціях, на легкій грі звуків, що створюють музичний лад вірша. Цитована вище поезія переконує, що в цьому сенсі поет був неперевершеним віртуозом, як, скажімо, геніальна Л. Костенко:

*Осінній день, осінній день, осінній!
О синій день, о синій день, о синій!
Осанна осені, о сум! Осанна
Невже це осінь, осінь, о! – та сама [53, с. 321].*

Подібні фонетичні засоби свідчать, що автор ліричного твору, дбаючи про милозвучність художньої мови, використовує «багаті фонетичні можливості словесного звучання для створення “звукових образів”, які часто підсилюють та увиразнюють літературні образи» [7, с. 176]. У цьому

контексті можна ще вести мову про створення музично-слухових ефектів, котрі надають тексту динамічності й гнучкості, структурують його художній потенціал. У таких випадках асоціативний план твору вибудовується не тільки за смисловим, але й за фонічним принципом. Звукова музичність створює враження естетичного слухового ефекту та виражає імпресію світлого настрою, позитивних емоцій.

Спостерігаємо у віршах В. Сімейка традиційну для українських поетів схильність насичувати вірш звуком «л» із метою надання йому ніжності, м'якості, лагідності звучання. І. Качуровський слушно зауважує, що «культ “л-ль” відбився в українській поезії, де він зберігає своє символічне значення» [39, с. 144]. З дослідником варто погодитись, оскільки в історії української літератури спостережені тенденції прочитуються наскрізно: від О. Олеся («Італійська ніч підкралась / Розлила солодкий чад...»), О. Влизька («Одлетіла конвалійна Леда / На далекі сніжні гаї...») і до О. Забужко («І солод слів, і холод сліз / І дотик ніжний і шовковий...»). У цей типологічний ряд органічно вписуються і рядки В. Сімейка: *«Я люблю, коли осінь плоди / Наливає п'янким ароматом...»* [112, с. 31].

Мелодійність вірша забезпечується і таким засобом, як звучна рима. З цього приводу еміграційний літературознавець М. Неврлий, міркуючи про стилістичну роль рим у музичній партитурі авторського тексту П. Тичини, писав: «В згоді з музичністю вірша і вельми оригінальні його рими. Деколи вони мовби навмисно приглушені мелодією вірша. Такого порядку асонанси притаманні саме модерній поетиці» [128, с. 77]. Рима, як «суголося закінчень у суміжних та близько розташованих словах» [64, с. 592], наділена невичерпними можливостями омузичнення тексту й тісно пов'язана з його ритмомелодикою. Головним чином сказане стосується стилістичних ознак точних рим, тобто повного або ж майже повного збігу звучання римованих слів (закінчень рядка), що створює неабиякий музичний ефект. У творчій практиці В. Сімейка точне римування слів у вірші є потенційним засобом милозвучності в його авторському тексті:

*Відхмеліли в гаях солов'ї,
Павутиння в повітрі кружляє,
Без кінця світлі мрії мої
Золотий листопад навіває* [112, с. 81].

У цитованому вірші «На Дунай завітав листопад» прочитується характерний для стилю поета полімистецький синтез. Його оригінальність не лише в синкретичній природі образності, але й у майстерному використанні метафоричних тропів, як, приміром, «золотий листопад».

Мелодику авторського тексту В. Сімейка увиразнюють численні повтори, що дозволяють «утривалити емоції, надати їм сили і переконливості» [93, с. 48]. Тобто йдеться про властиві музичному мистецтву прийоми, котрі в літературному тексті також сприяють тоншому відтворенню настрою, наснажують текст виразністю, емоційністю, психологічним забарвленням. Загалом повтори характерні для фольклору, що визначив основні джерела творчості В. Сімейка. У своїй художній творчості він використовує, крім звукових, інші види повторів, зокрема, ритмічні, стилістичні, синонімічні, ампліфіковані, пісенні: «*Де пісні солов'їні, / Де у росах трава...*» [112, с. 59]; «*То заплаче, мов дитя, / То всміхнеться, як дівчина...*» [112, с. 55]. В деяких випадках музичність тексту досягається використанням одночасно кількох видів повторів (лексичних і звукових): «*Заспівай же, моя чарівнице, / Заспівай же, мадонно Галино*» [112, с. 62].

Маючи природну здатність до синестезійної образності, поет вдається до використання літературно-музичної та літературно-живописної кореляцій водночас. У такий спосіб він презентує яскраві прояви синтетичності творчого самовираження: «*Тут гостинно вас будуть стрічать, / Тут природа, як фарби барвисті...*» [112, с. 31].

У цитованих рядках спостерігаємо й такі важливі засоби вираження музичності поетичного тексту, як його ритміко-строфічні особливості, що значною мірою впливають на загальну тональність твору, його ритм. Засобом ритміки поетичного тексту є інтонація – один із найменш фіксованих на

письмі аспектів художньої мови. Однак у В. Сімейка-синтезиста змістові й естетичні акценти програмуються саме інтонаційними імпульсами. Піднесена інтонація досягається автором через відповідний чіткий ритм, структурований перемінним чергуванням чотиристопного й тристопного хорея, живленого фольклорною традицією (коломийки, шумки):

Ой, Дунаю, мій Дунай –

Верби над водою.

В Кілію прийшла весна

Рідною сестрою [112, с. 76].

Подібні ресурси поезики структурують різні види пісенної строфи, в якій, за І. Качуровським, «або повторюються кінцеві (значно рідше – перші) вірші самої строфи, або ж після кожної строфи іде незмінний рефрен» [38, с. 222]. Зазвичай пісенні строфи ускладнюються приспівними компонентами. В. Сімейко рідко послуговується подібними формальними ресурсами, на відміну від інших придунайських поетів: В. Виходцева («Гомін степу»), Г. Лисої («Мамина черешня»). Його пісенна строфа характеризується завперш ритмічною будовою тексту та різними видами повторів: «*Зацілую стиглі губи, / Зацілую милі скроні, / І як сонечка долоні, / Зацілую ніжні очі...*» [113, с. 24].

Дбаючи про милозвучність художньої мови, В. Сімейко використовує багаті фонетичні та стилістичні можливості словесного звучання для створення «звукових образів», що підсилюють смислові глибини його лірики. Музичні ефекти в авторському тексті поета увиразнюють його творчі інтенції, ліризують мовлення, своєю мелодикою близьке до музичного твору.

Підсумовуючи наші спостереження над особливостями творчого самовираження кілійського поета В. Сімейка, резюмуємо, що художній світ поета репрезентує інспірована живописно-музично-хореографічна образність, наділена потужною силою естетичної енергії.

РОЗДІЛ 4. ПОЛІМИСТЕЦЬКЕ ВИВЧЕННЯ ЛІТЕРАТУРИ У СТАРШІЙ ПРОФІЛЬНІЙ ШКОЛІ

4. 1. Міжмистецька складова сучасної програми з української літератури

Нинішні тенденції розвитку суспільства, процеси демократизації та гуманізації в Україні зумовлюють істотні зміни змісту й організації системи освіти, спрямованої на формування цілісної гармонійної особистості з розвиненими потребами подальшого пізнання і самостійних дій, високоморальними орієнтувальними навичками в соціумі. Значне місце в означених тенденціях відведено естетиці, зокрема, її значенню для національної самосвідомості. Будучи органічною складовою духовної культури України, естетика «відображає специфічний художньо-творчий досвід українського народу, який спирався на своєрідне емоційно-поетичне світосприймання» [28, с. 403]. Означена специфічна ментальна риса українства й визначила розвиток його фольклору, усіх видів мистецтва, красного письменства, художньої культури в цілому.

Саме тому магістральні шляхи освітньо-виховної діяльності сучасної української школи визначає формування естетичної свідомості підростаючого покоління в контексті національного самовизначення й загальнокультурної компетенції. І ключова роль тут належить шкільній літературній освіті, сутність якої базується на «історичних і культурних знаннях, традиціях, на переосмисленні сучасного досвіду на основі загальнолюдських цінностей» [133, с. 9]. Глибока її криза останніх років стимулювала науковців-методистів до її «реанімації», кардинальних змін, відтак до переструктурування програм з української літератури, принципів та підходів до її навчання у закладах середньої освіти різних типів.

Головний недолік чинних до сьогодні програм з української літератури полягає в тому, що величезний «калейдоскоп імен і творів не дає вчителю

часу для того, щоб допомогти учням відчувати красу художнього слова, зануритися у смислові глибини художнього твору. Відбувається запрограмоване ковзання по поверхні літературних явищ, яке просто не дає вчителю можливості працювати з художніми текстами» [45, с. 147]. Подібні підходи до вивчення літератури як феномену мистецтва слова, що сьогодні є очевидними для шкільної практики, не спроможні забезпечити «формування літературної компетентності читача, здатного емоційно сприймати мистецький світ в усій його багатобарвності, неповторюваності повторюваного та творчо засвоювати його естетику» [80, с. 5].

В умовах сучасного освітнього простору «процесуальні аспекти модернізації шкільної літературної освіти розв'язуються на основі компетентнісного підходу та у контексті завдань Нової української школи» (Про схвалення Концепції реалізації державної «Нова українська школа» на період до 2029 року, 2016) [151]. Як підкреслює головний науковий співробітник відділу навчання української мови та літератури Інституту педагогіки НАПН України Т. Яценко, компетентнісні орієнтири нинішньої шкільної літературної освіти відчутно «посилюють тенденцію реалізації культурологічного підходу в процесі вивчення художнього твору» [151]. Потреба й актуальність його упровадження на уроках української літератури обумовлена, як зауважує методист-науковець С. Жила, «важливістю комплексного підходу до використання культурологічного впливу різних видів образотворчості в процесі вивчення літератури, необхідністю формування в особистості цілісної картини світу» [30, с. 7].

Саме означеною низкою завдань і зумовлена підготовка на засадах культурологічного підходу до шкільного вивченні літератури нової програми «Українська література. 5-11 класи» (для закладів загальної середньої освіти у 2019-2020 навчальному році). З метою уточнення, роз'яснення основних структурних компонентів програми та шляхів її практичної реалізації підготовлено методичні рекомендації щодо викладання української

літератури як навчального предмета (для 10-11 класів розмежовано рівень стандарту і профільний рівень) (укладач – О. Котусенко) [133].

Одним із базових документів про освіту, як відомо, є навчальна програма. Чинну на сьогодні Програму розроблено на основі Державного стандарту базової та повної загальної середньої освіти (постанова Кабінету Міністрів України від 23. 11. 2011 р. № 1392). Її правовою основою є також такі нормативні документи: Концепція профільного навчання у старшій школі (наказ МОН України від 21. 10. 2013 р. № 1456), «Концептуальні засади реформування середньої школи “Нова українська школа”», «Основи стандарту освіти “Нова українська школа”», експериментальна авторська програма з української літератури для 10-11 класів Інституту педагогіки НАПН України (2017 р.), оновлена програми з української літератури для 10-11 класів Інституту літератури НАН України імені Т. Г. Шевченка (2017 р.).

Метою оновленої програми з української літератури, поряд із формування компетентного читача, передбачено «досягнення належного рівня сформованості вміння прилучатися через художню літературу до фундаментальних цінностей, культури, розширення культурно-пізнавальних інтересів школярів; сприяння всебічному розвитку, духовному збагаченню» тощо [133, с. 5]. Одну з десяти ключових компетентностей освіти України, зафіксованих у чинній програмі з української літератури, визначає «обізнаність та самовираження у сфері культури» [133, с. 7], що має безпосередній взаємозв'язок із мистецьким контекстом. Тому-то, з огляду на впровадження до навчальної програми використання мистецького контексту на уроках української літератури є необхідним та об'єктивно зумовленим. Його метою передбачено осучаснення всього змісту шкільної літературної освіти, навчального процесу та ознайомлення учнів із різними видами мистецтва, що формує здатність до трансформації образних систем різного типу – словесного та невербального способу сприйняття та спілкування.

Сучасна літературна освіта, таким чином, повинна бути культуроцентричною, що вимагає мистецького контексту в її освоєнні.

Наявна сьогодні практика виховання естетичної свідомості школяра страждає однобокістю та безсистемністю. Особливим чином це стосується старшокласників, які вивчають музику та образотворче мистецтво як предмети до 8-9 класів, а у 9-11 класах, коли в молоді інтенсивно формуються естетичні почуття й ідеали, вони позбавлені можливості повноцінно спілкуватися з мистецтвом, цією справжньою «школою почуттів» [83, с. 14]. Виховання їх в учнів у процесі літературної освіти, а також формування відчуття ними естетичної природи тексту вимагає усвідомлення учителем того, що особливо важливим у вивченні творів українського красного письменства має бути критерій «краса художньої форми». Саме такі художні тексти, «позначені особливо увиразненою красою повинні мати пріоритети при відборі до програми» [45, с. 148].

У зв'язку з окресленими освітніми тенденціями, проблема вивчення української літератури в закладах загальної середньої освіти (і рівень стандарту, й профільний рівень) на «діалектико-естетичних засадах актуалізувала впровадження у шкільну практику міжвидових аналогій у мистецтві, виокремлений однією з галузей компаративістики – міжмистецьким порівнянням» [80, с. 76].

Відомий український педагог, науковець, дійсний член НТШ Г. Ващенко ще в 60-х роках минулого століття наголошував на тому, що «школа має виробити у дітей здоровий смак щодо творів мистецтва» [51, с. 29]. Проте мистецький контекст здатен не тільки увиразнити естетичний рівень художнього тексту. Твори суміжних мистецтв на уроках української літератури стають «могутнім засобом розвитку мислення учнів, а значить становлять значну освітню цінність» [37]. Мабуть, із цієї причини з метою «осучаснення змістового компонента, актуалізації компетентнісного підходу, надання вчителю методичної допомоги під час вивчення програмових тем з української літератури (в тім числі й літератури рідного краю) у програмі запропоновано рекомендаційну рубрику «Мистецький контекст» (МК)» [133, с. 3]. Адже художня література як навчальний предмет у закладах загальної

середньої освіти – з огляду на її специфіку як явища мистецького ґатунку, здатна великою мірою впливати на розвиток художньо-образного мислення, виховання всебічно розвиненої гармонійної особистості.

Останніми роками вчителі-словесники почали активно впроваджувати методику синтезування літератури та суміжних мистецтв. Висока його результативність залежить від умов правильного, раціонального їх поєднання в процесі навчання літератури. Сьогодні процес оновлення шкільної літературної освіти шляхом активного й методично доцільного залучення широких можливостей мистецького контекстує досить складним, неоднозначним, багатоаспектним. Відтак він вимагає неабияких зусиль і копіткої праці з боку науковців-методистів і вчителів-практиків.

4. 2. Інтермедіальні засади нової концепції шкільної літературної освіти

Серед визначальних критерії відбору регламентованих новою програмою з української літератури художніх творів для їх текстуального вивчення визнається «естетична цінність» [133, с. 132]. Її сутність глибше й проникливіше сприймається та досягається учнями в мистецькому контексті. Тому науковці радять учителям активно застосовувати «інтермедіальні дослідження, в яких аналіз художнього тексту здійснюватиметься відповідно до семіотичних кодів різних видів мистецтва» [80, с. 85].

Тож, закономірно, що в новому нормативному документі серед основних навчальних завдань виокремлюється «узагальнення і поглиблення знань про мистецтво слова, умінь розглядати художню літературу в контексті інших видів мистецтва» [133, с. 126]. Як зазначає доктор педагогічних наук, відомий методист Л. Нежива, встановлення під час вивчення літератури співвідношень із живописом, музикою, пластичним мистецтвом тощо відчутно «сприяє розумінню складної системи мистецтв, цілісності художнього образу світу» [80, с. 77]. С. Жила у своїй ґрунтовній монографії

називає мистецький контекст літературної освіти «орієнтиром, символом» розкодування художнього тексту, його смислових глибин [30, с. 212].

У Державних освітніх стандартах змістом літературного компоненту, крім аксіологічної та літературознавчої лінії, визнається культурологічна, яка розглядає художню літературу у взаємопов'язаності з естетикою. Це надзвичайно важливо сьогодні, коли ми спостерігаємо кризу духовного життя суспільства. Загальнокультурний контекст засвоєння художнього досвіду старшокласниками сприяє вихованню в них духовних життєвих пріоритетів, протиставлених деструктивності сучасного соціуму.

Одним із найоптимальніших і найрезультативніших засобів формування естетичної культури учнів залишається урок. Щодо означеної проблематики, то йдеться насамперед про уроки бінарні, котрі вельми придатні для поєднання матеріалу літератури з творчим потенціалом суміжних видів мистецтва (музики, живопису, скульптури, архітектури, театру, кіно), з яким цей матеріал має безпосередні типологічні збіжності (ідейно-тематичні, сюжетні, композиційні тощо). Всі ці зв'язки гармонійно поєднуються в категорію «інтермедіальності – не тільки явища культури, а й методології літературознавчого аналізу, який базується на типології міжмистецьких зв'язків (теоретичний дискурс інтермедіальності детально нами описаний у першому розділі нашого дослідження).

Художній світ літературних творів повніше й усебічніше відкривається в широкому мистецькому контексті за допомогою паралельної, послідовної чи змішаної інтеграції. Полімистецьке вивчення літератури, спрямоване на засвоєння основ естетичної діяльності через розвиток сприймання і чуттєвого пізнання, здатне більшою мірою концентрувати «внутрішній духовно-емоційний зміст і цінності особистості й одночасно служить наймогутнішим засобом їхньої трансляції й комунікативного обміну» [37]. На встановленні зв'язків літератури із суміжними мистецтвами під час її вивчення акцентує увагу ще одна дослідниця, відомий в Україні методист Г. Токмань. Об'єктивно, на її думку, «у дійсності існує художня творчість конкретного

автора, яка веде діалог з творами інших митців (літераторів, художників, скульпторів, архітекторів, композиторів тощо)» [131, с. 302].

Важливим інструментом практичної реалізації кращого засвоєння української літератури в контексті мистецької освіти є інтеграція, яка допомагає формувати в учнів систему художнього мислення, оскільки використання іномедійних засобів розширює спектр реальних можливостей естетичного розвитку й становлення особистості школяра. Тому з'ясування співвідношень літератури із живописом, музикою, пластичним мистецтвом тощо відчутно сприяє розумінню складної системи мистецтв, цілісності сприйняття і потрактування художнього образу світу. При цьому в кожному разі слід зважати, що літературі потрібно приділяти основну увагу, безвідносно до рівня чи характеру міжмистецького взаємовпливу.

Важливою теоретичною основою методичної адаптації полімистецького вивчення української літератури на сучасному етапі шкільної освіти є теорія інтермедіальності, котра означає «відсилання через знакову систему одного виду мистецтва до іншого, демонструє стереофонічну організацію художнього тексту» [94, с. 21]. Тут важливо не втратити сприйняття основних смислових кодів твору, що розглядається контекстуально.

Світ мистецтва надзвичайно багатий, складний і різноманітний. За словами В. Сухомлинського, це «час і простір, в якому живе краса людського духу. Як гімнастика випрямляє тіло, так мистецтво випрямляє душу. Пізнаючи цінність мистецтва, людина пізнає людське в людині, підносить себе до прекрасного, переживає насолоду» [122, с. 544]. Взаємодія мистецтв – це не просто синтез різних сфер художньої творчості. Взаємодоповнюючись неповторними ознаками, вони здатні формувати якісно нові й глибокі за силою емоційного впливу синтетичні мистецькі структури, котрі об'єктивно відображають світоглядні позиції митця, гармонійно й цілісно впливають на особистість, її творчо-діяльнісний потенціал, естетичні пріоритети, аксіологічну сферу життя.

Таким чином, взаємозв'язок української літератури з іншими видами мистецтва сприяє синтетичності їх сприйняття, розвиваючи в такий спосіб естетичні смаки учнів, їх емоційні переживання позитивного характеру. Уведення до шкільної програми міжвидових аналогій у мистецтві під час вивчення літератури відбувається згідно з проблематикою інтермедіальних досліджень сучасної компаративістики: «відповідність мистецтв, їх взаємодія і синтез» [10, с. 286]. Застосування вчителем інтермедіальних студій у процесі опанування програмового матеріалу з літератури обумовлено новітніми освітніми завданнями, зокрема, важливістю формування різнобічної, духовно розвиненої особистості з високим рівнем загальної культури.

4. 3. Методичні підстави застосування мистецького контексту в процесі вивчення української літератури за програмою профільного рівня

Виховання в учнів у процесі літературної освіти відчуття «аромату поетичного слова» (В. Сухомлинський) вимагає усвідомлення учителем того, що особливо важливим у вивченні творів українського красного письменства має бути критерій «краса художньої форми». Її виявлення та донесення до свідомості сучасного старшокласника, обізнаного з найновішими досягненнями науки й техніки, вимагає немалих зусиль, копіткої праці, віднайдення оптимальних шляхів адекватного сприйняття й об'єктивного поцінування істинного естетичного рівня тексту. Одним із них є активне й методично доцільне використання мистецького контексту, в якому виразніше виявляються естетичні параметри того чи того художнього твору.

Взаємодія літератури з мистецьким зв'язком буде повніше реалізована в профільній школі (цикл художньо-естетичних дисциплін). Це пов'язано з тим, що за загальною концепцією літературної освіти в старшій профільній школі «художній твір вивчається як мистецьке явище, що репрезентує певний художній стиль та мистецький напрям, його аналіз відбувається передовсім з естетичних підходів» [133, с. 124]. Профільне навчання

передбачає можливість вивчення предметів із різних освітніх галузей. Основними його напрямками є суспільно-гуманітарний, природничо-математичний, технологічний, спортивний і художньо-естетичний. У цих закладених у зміст програми напрямках старшокласники навчаються, дотримуючись принципів диференціації; варіативності, альтернативності й доступності; наступності та неперервності; гнучкості; діагностико-прогностичної реалізованості. Щодо викладання предметів художньо-естетичного циклу підготовлено Методичні рекомендації (їх подано в додатку до листа МОН України від 01.07.2019 р. № 1 / 11-5966).

Реалізація художньо-естетичного циклу відбувається через художньо-естетичний профіль навчання старшокласників, спрямований на розвиток емоційно-образного, художнього типу мислення. Поряд із раціонально-логічним типом мислення, яке переважає в інших навчальних дисциплінах, цей профіль забезпечує виховання інтелектуально розвиненої, духовно зрілої особистості, підготовленої до активної участі у житті, подальшої самостійної продуктивної творчої діяльності. Він розрахований на учнів, які за покликанням звертаються до мистецтва, бачать в його засобах виразності шлях до осягнення історії культури та збереження її пам'яток, знаходження свого продуктивного місця в цьому процесі; яким мистецтво, виконуючи компенсаторну функцію, допоможе гармонізувати стосунки з навколишнім світом і розвинути соціально-комунікативні уміння.

Узагальнюючи теоретичні та методичні аспекти застосування мистецького контексту під час вивчення регламентованих чинною програмою творів українських письменників, Л. Карчак підкреслює: «Методи з міжмистецькою орієнтацією, які використовуються на заняттях української літератури, не ізольовані один від одного; між ними існують органічні взаємозв'язки, взаємопереходи, взаємопроникнення. Оптимальний відбір і поєднання методів на літературно-мистецьких вітальнях, семінарських заняттях, диспутах, мистецьких діалогах, конференціях, творчих мистецьких звітах, уроках із залученням різних видів

образотворчості сприяє досягненню учнями мистецького матеріалу, набуттю умінь і навичок інтерпретації і творення різних текстів» [37].

Предмет «Мистецтво» у програмі профільної школи представлено двома лініями – музика та живопис – і враховує культурологічний підхід. Ці лінії є основою інтеграції з театральним, хореографічним, фотомистецтвом, мистецтвом літератури рідного краю тощо. Музичний профіль охоплює навчальні дисципліни, що забезпечують музичний розвиток особистості, формуючи компетентнісну сферу старшокласника в загальнокультурному контексті. При вивченні цього профілю оптимальним бачиться оволодіння старшокласниками такими предметами, як виконавство (вокально-хорове), комплекс спеціальних історико-теоретичних дисциплін (основи теорії музики, українська та зарубіжна музична література), художня культура, музичний фольклор, а також дисциплінами, спрямованими на розширення світогляду через опанування гри на музичному інструменті або хорового диригування, освоєння інформаційних мистецьких технологій, ознайомлення з елементами театального мистецтва.

Профільне навчання щодо програмового предмета «Українська література» передбачає потенційну можливість застосувати знання старшокласників про музику та живопис в процесі поглибленого аналізу творів художньої літератури. Тим більше, що нова програма (профільний рівень) передбачає розгляд літературних феноменів виключно як явища естетичного плану. Тому уже у «Вступі» до змісту навчального матеріалу зафіксована ця дидактична настанова: «Література як одна з форм естетичного освоєння дійсності. Взаємодія літератури та інших видів мистецтва» [133, с. 134].

Художня лінія у сучасних процесах модернізації освіти набуває особливої гостроти, гармонійно синтезуючи осмислення суто літературних феноменів із залученням інших візуальних мистецтв, сприяючи орієнтації школярів у цілісній образотворчій картині світу на основі виховання ціннісного ставлення до образотворчого мистецтва. Предметом особливої

уваги є поглиблене розуміння значущості образотворчого мистецтва в житті людини, формування в учнів загальнокультурних і художньо-естетичних компетентностей, збагачення емоційно-чуттєвого досвіду у сприйманні творів мистецтва живопису. Художня освіта старшокласників спирається на ті навчальні предмети, які є основою усіх візуально-просторових мистецьких творів, зокрема, рисунка, живопису, композиції. При цьому акцентується увага на історію образотворчого мистецтва. Структурування змісту навчального матеріалу враховує видову специфіку.

Щодо мистецької взаємодії у процесі навчання літератури слушними є настанови сучасних методистів щодо того, що в процесі інтермедіального аналізу *«перш за все повинен враховуватися ідейно-тематичний зв'язок між літературою і творами суміжних мистецтв»* [37]. Міжмистецькі зв'язки – запорука формування компетентнісного потенціалу не лише профільної школи. Проведення уроків за законами мистецтва допомагає вчителеві стимулювати учнів відшукати змістову й емоційну домінанту художнього матеріалу, викликати інтерес до віддаленого минулого, відображеного у творах письменників класичної доби. Так, у програмі «рівня стандарту» творчість Т. Шевченка, що вивчається в 9 класі, передбачає рубрикою «МК» матеріали живопису поета і типологічні паралелі з його материнською темою Богородичного іконопису. А про музичну складову поезики Кобзаря не йдеться взагалі. А сьогоднішній молоді було б цікаво прослухати зразки сучасної молодіжної музики на слова поета (гурт «Кому вниз», «Гайдамаки», «Мертвий півень» та ін.). Поєднання поезії Т. Шевченка із сучасною музикою на уроці української літератури «сприятиме, окрім навчальних завдань, вихованню дієвої громадянсько-патріотичної позиції, підвищенню національної самосвідомості молодого покоління» [135, с. 214].

Учитель може послуговуватись ресурсами музичного мистецтва в аналізі програмових творів, застосовуючи не лише типологічні міжмистецькі паралелі. Спираючись на знання й навички учнів профільних класів (освітня галузь «Мистецтво», їх здатність тонко відчувати «музику сфер», за

О. Блоком), музичні ефекти тексту доцільно залучати яскраві взірці їх музикалізації. Так, наприклад, можна вивчати «широку емоційну гаму почуттів ліричного героя, утвердження невмирущості людських почуттів» [133, с. 144] у програмовій збірці «Зів'яле листя» І. Франка (10 клас).

Музичність у цій збірці Каменяра оприявнює не лише його світоглядні пріоритети, але й смислотворче й структуротворче (формальне) начало. Учням профільної школи буде цікаво дізнатись інформацію про історію музикалізації творів І. Франка, а відтак і обґрунтувати особливості його поетики, що стали підставою омузичнення поетичного слова митця. На вірші Каменяра написано чимало пісень. Його вірші стали основою багатьох композицій різних жанрів – від романсу до великих симфонічних і вокальних творів. Чимало текстів митця було покладено на музику (близько двохсот творів). Так, композитор В. Матюк створив музику до драми «Три князі на один престол» (1876); О. Нижанківський – кантату «Не гармати грають» (1885); І. Воробкевич – хори «Веснянка» та «Ой ти, дівчино» (поч. XX ст.); Д. Січинський – хори «Непереглядною юрбою», «Даремне, пісне», «Пісне моя» (1902-1903), солоспіви – «Пісне моя» та «Як почуєш вночі»; С. Людкевич – хор «Вічний революціонер» (1898), симфонічну поему «Каменярі» (1926). М. Лисенко на тексти І. Франка написав шість романсів: «Безмежнеє поле», «Розвійтеся з вітром», «Місяцю-князю», «Не забудь юних днів», «Оце тая стежечка», «Я не кляв, о зоре». На окремі поезії І. Франка написано по декілька пісень. Серед них такі відомі музичні перлини, як «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» С. Людкевича та А. Кос-Анатольського, «Місяцю князю» М. Лисенка та В. Барвінського й ін. Відомо, що І. Франко не був фахівцем у царині музики. Про це він особисто свідчив у статті «Думки профана на музикальні теми» [139, С. 52-54]. Проте його музичні смаки й уподобання були настільки сильними, що неодноразово ставали тонким психологічним, смисловим та образним підґрунтям його поезії. Ця риса творчої манери стимулювала вибір багатьох композиторів для музичної інтерпретації естетично довершених текстів Каменяра.

Широкий контекст «І. Франко і музика» (як, власне, й «І. Франко і живопис»), представлений нами в роботі не випадковий. У процесі аналізу програмових художніх творів української літератури його теорія інтерпретації, викладена у відомому трактаті «Із секретів поетичної творчості», має для вчителя методологічне значення. Вона «підказує сучасним дослідникам нові свіжі підходи до з'ясування оригінальності української лірики, в якій особлива роль належить не тільки прийомам мелодійності, наспівності, звукопису, але й образності, породженій «еруптивними» вибухами підсвідомого, тонкій настроєвій гамі, у відтворенні якої поетичне слово вривається в «домену» музики» [21, с. 74].

Вивчення програмових творів П. Тичини у профільному (10-му) класі («Арфами, арфами...», «О панно Інно...», «Ви знаєте, як липа шелестить...» [133, с. 154]) немислиме без залучення прийомів міжмистецького аналізу віршів збірки «Сонячні кларнети», адже музичність визначила основу стильового синтезу ранньої лірики поета [76, с. 21], «естетико-психологічну домінанту світосприйняття» Ю. Меженко). Синхронно з поезією П. Тичини в 11 класі профільної школи вивчається творчість Б.-Ігоря Антонича: «Зелена євангелія», «Різдво», «Коляда» [133, с. 164]. Тут варто спрямувати увагу учнів профільної школи, котрі мають музичні здібності й захоплення, на сприйняття лірики галицького співця лемківської культури крізь призму музичної організації сюжету. Для переконливості варто залучити цікаві факти з життя поета, пов'язані з музикою. Це може бути, наприклад, розповідь нареченої митця Ольги Олійник про його музичні здібності: «Він (Антонич) не лише любив грати на скрипці, але й пробував komponувати сам музичні твори. Одну його річ «грала ціла гімназія» [52, с. 116].

Застосування музики Л. Бетховена на уроці вивчення «Патетичної сонати» М. Куліша забезпечує відчуття сильних емоцій любові й ненависті, обурення й гніву, підкреслює експресивність літературного твору. Подібні підходи зумовлені тим, що «мови різних мистецтв є знаковими системами

(кодами), які взаємодіють та перетинаються в різних аспектах і творять спільний мультимедійний простір» [10, с. 291].

Вивчення літературних творів українських шістдесятників в аспекті міжмистецької взаємодії великою мірою употужнює сприйняття учнями їх естетичної природи, гармонійної краси. Профільний рівень програми з української літератури (11 клас) передбачає вивчення вірша-пісні «Два кольори» Д. Павличка [133, с. 174], «Пісні про матір» Б. Олійника [133, с. 176]. Особливою сторінкою у програмі є вивчення творчості Л. Костенко. Музичність як складник її поезики закладена у рубриці «МК», що включає такі навчально-методичні матеріали: музика пісень на слова О. Богомолець; поезія у виконанні дуету «Сестри Тельнюк» [133, с. 178]. Аналізуючи «під мікроскопом» вірш «Що в нас було? Любов і літо...», Г. Ключек зауважує, що слово поетеси виконує «функцію камертона, звучання якого настраює музичний інструмент чи хор на потрібну тональність» [45, с. 32].

В українській літературі маємо немало прикладів, коли виражально-зображальна система того чи того письменника базується на основі літературно-малярської кореляції. Таким був Т. Шевченко, котрий як «будь-який професійно освічений художник, сприймав навколишній світ з позиції вдосконаленої візуально орієнтованої програми» [19, с. 315]. За спостереженнями В. Просалової, поети такого плану в малярській складовій свого авторського тексту передають «творчий екстаз художника, захопленого реалізацією своєї потаємної мрії» [93, с. 55]. Синкретичний характер їх образності виявлявся не лише в художній творчості, але й у малярстві. Яскравими постатями цього рівня в історії українського красного письменства були Т. Шевченко, Б. Лепкий, В. Винниченко, В. Барка та ін.

Вважаємо, що у профільній школі, вивчаючи творчість регламентованих чинною програмою письменників, у плані міжмистецьких зв'язків слід не тільки проводити паралелі з відомими, скажімо, малярськими творами, типологічно близькими до змісту літературного тексту. Важливо акцентувати увагу на малярській складовій художнього мислення автора,

його рідкісній унікальній здатності «живописати словом». Так, скажімо, можна використовувати аналіз естетичної функції номінації кольору в поетичній візії митця. Адже «колористика внутрішнього світу літературного твору є вагомим чинком художнього враження» [44, с. 10]. Ці враження визначають органічні складові поетики митців-синтезистів, як приміром, П. Тичини. Його образний світ, як підкреслює М. Фока, характеризується «надзвичайною мальовничістю, візуалізацією дійсності, у результаті чого в уяві читача постають яскраві, сповнені експресії живописні картини» [136, с. 194]. Про багаті ресурси живописання словом свідчать його «Пастелі», включені до програми профільного рівня (10 клас) [133, с. 154]. У своїй поезії із промовистою назвою, в якій закладено синкретизм художнього мислення», автор намагається «оживити» чотири пори доби: ранок, день, вечір і ніч. Він майстерно поєднує мистецтво слова й мистецтво живопису, тому читання тексту асоціативно викликає «яскраву барвисту картину. Окрім звичайних частин доби можна прослідкувати і зображення “доби” людини – її дитинство, молодість, зрілість і старість. Особливо це прослідковується в першій і останній частинах поезії» [127].

Синтез мистецтв, як відомо, виявляється у поєднанні «тематичних і формальних елементів різних мистецтв у межах одного з них» [10, с. 217]. Таким наочним прикладом у навчальній практиці профільної школи може бути творчість українських футуристів, зокрема, поезії М. Семенка, що вивчається в 11 класі. Істотно, що суттєвою методичною допомогою під час вивчення цієї непростой літературної теми якраз може слугувати рубрика «Мистецький контекст», в якій він означений як «український малярський авангард» [133, с. 161].

Запорукою успішного засвоєння теми в цьому випадку (як, власне, й у багатьох подібних) слугуватиме фахова підготовка учнів відповідно до профільного рівня програми. На перший план вивчення доробку футуристів, як естетичного явища нового змісту, виходить поєднання літератури та живопису в їхній творчості. Адже відомо, що репрезентанти цього

літературного напрямку «в пошуках нових форм і засобів виразності намагалися синтезувати візуальне і вербальне за принципом симультанізму, експериментували в галузі віршової графіки, створювали фігурні вірші, візуальну поезію» [80, с. 81].

Поглиблення у старшокласників навичок аналізу літературного твору із залученням до нього не лише літературознавчих, але й іномедійних ресурсів інтерпретації стимулює «процес цілісного сприймання твору, що передбачає міжмистецький взаємозв'язок як усередині літературного твору, так і всередині літературного процесу, художньої культури певної доби та усвідомлення цих зв'язків як діалогу митця зі світом, читача з митцем, а через нього – з іншою культурою, з іншим буттям» [153, с. 18].

Отже, викладені вище спостереження та міркування свідчать про потенційні можливості осучаснення літературної освіти, здатне позитивно вплинути на загальний рівень культури учнів, формування їх естетичних смаків і духовного та інтелектуального світу. Адже, як стверджує С. Жила, повнота сприйняття твору мистецтв залежить від «єдності його інтелектуального розуміння та емоційного переживання [30, с. 212].

Отже, на основі аналізу чинної програми з української літератури у 2019/2020 навчальному році (профільний рівень закладів середньої освіти) в аспекті полімистецького контексту її вивчення, а також беручи до уваги власні спостереження, робимо загальний висновок про те, що у виконанні основних завдань сучасної літературної освіти вельми важливу роль відіграє інтегративний аспект її практичної реалізації. Особливе місце в цьому освітньому процесі відводиться формуванню в учнів системи художнього мислення. Під час вивчення української літератури суміжні види мистецтва (музика, живопис, графіка, скульптура, театр, кіно тощо) впливають на різні сфери сприймання і створюють додаткові можливості для ґрунтовного вивчення регламентованих чинною програмою творів українських письменників та художнього розвитку гармонійної особистості загалом.

ВИСНОВКИ

На основі дослідження синтезу різних видів мистецтва у творчості килійського поета Володимира Сімейка висновкуємо, що потужне джерело її високої художньої сили визначив синкретизм образного світу. Відтак іномистецькі складники авторської зображально-виражальної системи можна вважати структуротвірними компонентами його ліричного самовираження.

Інтермедіальні підходи до інтерпретації художнього доробку поета дали можливість з'ясувати спонуки полімистецької природи його індивідуальної манери, виявити та охарактеризувати її джерела (мистецькі, культурно-історичні, біографічні), відкрити змістово-формальні грані стилю, наблизитись до істинних глибин авторського тексту, його естетичного сенсу.

В. Сімейко плідно реалізує у своїй художній практиці естетичний принцип *музика/живопис* (почасти *хореографія*), підпорядковуючи йому всі інші аспекти поетики. Подібна якість ідіостилу надає його ліричним одкровенням усезагальності в прагненні всебічно охопити світ у його гармонії та багатогранності, в націленості на синтез (універсальність).

Об'єктивований В. Сімейком світ в його авторській трансформації засвідчив одноприродну з фольклорною традицією естетичну реальність. Розмаїтий спектр його образності кореспондується з її фольклорно-міфологічними моделями репрезентації. Авторська версія цих художніх моделей формує інтертекстуальне поле лірики митця, значною мірою спроектоване у вимір інтермедіальності (типологічна збіжність із уснопоетичними чи історичними пісенними жанрами, образністю тощо).

Органічною формою самототожності поета стала ідентифікація з народно-фольклорним первнем. Відтак фольклорно-міфологічне ядро визначило питоме джерелом його естетики й поетики. Тому в аспекті інтермедіальності є достатньо підстав вести мову про діалог ліричного слова поета з фольклоризмом. Цей діалог оприявнює індивідуальну творчу трансформацію, переосмислення та розбудову традиційно фольклорних

мотивів, образів, композиційних схем і художніх засобів, функціональних у живописно-музичній канві тексту – уснопоетичного та авторського.

Інтермедіальність як авторська стратегія набуває у творчості В. Сімейка індивідуальних ознак, узалежнених від багатьох біографічних чинників: близьке оточення, особисті естетичні смаки й уподобання, творчі взаємини, природне обдарування. Ці фактори, вочевидь, стимулювали поета до вербалізації міжмистецького діалогу у власному самовираженні.

Важливим генератором синкретичності естетичної системи В. Сімейка є живописно-музичні доміанти художнього мислення. Відтворення широкої гами відчуттів та емоцій в його поезії реалізовано шляхом перекодування іномистецьких виражальних засобів на вербальний рівень.

Іманентною ознакою творчого самовираження митця є синестезійна образність із виразною малярською складовою та зумовлена нею пластична картинність художніх творів. Суміжномистецькі враження від сприйняття віршів поета породжують у реципієнта знакові образотворчі засоби візуалізації зображення: розташування предметів, метафоричне відтворення їх форм і кольору, інтенсивний колорит, детальні описи тощо.

Одним із найфункціональніших засобів сугестії живописних образів на художньо-словесному рівні авторського тексту В. Сімейка є номінація кольору. Всі художні візії (почуття, емоції, відчуття, краєвиди, історичні реалії) в авторському варіанті текстуалізації набувають певного забарвлення. Символізуючи гармонію світу, поет використовує хроматичні, переважно теплі кольори, що передають імпресіоністичні сугестії, світлі емоції.

Загалом художня палітра поетичного слова митця має доволі широкий діапазон, розмаїту спектральну перспективу – від номінативних кольорів ахроматичної групи (білий) до хроматичної гами (питома риса українських краєвидів), створеної складними словами з компонентом теплих кольорів (жовтаво-зеленавий). Важливим засобом творчого втілення характерної для поета естетичної категорії гармонійного, мистецьки реалізованої в ключовому концепті «краса» стає палітра кольорів із білим кольором. Сутнісну ознаку

живописного коду тексту ілюструють частотні образні структури з ключовими метафоричними колоративами (золотий) та поетичними кольоронозвами («сивий Дунай»). У кожному випадку номінація кольору прибирає на себе функції образності.

Живописна складова авторського тексту митця виражена багатою палітрою кольорів, що візуалізують зображене. Щодо творчої практики поета, манері якого іманентна колористична образність, активне використання ним широкого спектру кольоролексем є явищем сподіваним і закономірним з огляду на синкретичну природу художнього мислення.

Серед живописних технік С. Сімейка – увага до застосування фону, передніх і далеких планів, особливо до пейзажів. Він створює словесні малюнки, що відображають цілком реальні пластичні пейзажі. Це переважно придунайські ландшафти з упізнаваними географічними локусами. Вони виписані вельми опукло, з надзвичайною мальовничістю, візуалізацією дійсності, у результаті чого в уяві читача постають колоритні та яскраві, сповнені експресії живописні картини.

У парадигмі інтермедіальності та рецептивної естетики описані жанри у творчості митця можна трактувати як гіпотипозис, тобто образний спосіб словесної подачі, котрий апелює до утворів візуальних, що унаочнюють і актуалізують сенс розповіді, увиразнюють його сугестивну силу..

У подібних поетичних візіях прочитується романтичне функціонування пейзажів, які акомпонують із почуттями ліричного героя. Це означає певну олюдненість пейзажу, співвіднесеність героя і природи, що притаманно українській фольклорній традиції. В емоційно-смысловому плані пейзажі та зумовлені ними сугестивні стани є унісонними, синхронізованими. Звідси й відповідні тональності й імпресії, що гармоніюють зображене й виражене.

В. Сімейко органічно поєднує в межах одного тексту (строфи) водночас яскраву картинність оповіді та її майстерне озвучення. Цей інтермедіальний аспект стилю свідчить, що перед нами поет синкретичного світовідчуття, який музично-малювальними засобами структурує індивідуальний художній

світ. При цьому він тонко відчуває й передає зорові та слухові асоціації та враження особистого душевного простору. Функціонування музичного компонента в авторському тексті виводить дослідника на проблемне поле творчого самовираження поета, що кваліфікується як синтез мистецтв.

Почуттєві експресії в ліриці В. Сімейка матеріалізуються в художню ідею його віршів не тільки високими емоційними регістрами, але й поглибленим смисловим оформленням думки, що генерує в багатьох випадках зв'язки з музикою. Корелят «слово-музика» у його творчості варто розглядати як такий, що породжений індивідуальними особливостями його художнього мислення, природними даними та впливом родинного оточення. Лірик майстерно переносив музичні прийоми вираження сприйнятого, відчутого й осмисленого ним світу на літературний рівень не без впливу тих, з ким спілкувався найближче. Сила впливу музики на його мистецьке самовираження зумовлена активним зверненням до чуттєвої сфери, що зумовила глибокий ліризм як органічну грань його творчої манери.

В. Сімейко виповнює емоційну атмосферу свого тексту різноманітними музичними ефектами. Музика допомагає йому розкрити настрій ліричного героя, передати ірраціональні глибини переживань, активізує образно-асоціативне мислення. В музичному плані релевантною є поетична імітація відображеного й вираженого. Тут помітну естетичну функцію відіграють звукові ефекти, що кореспондуються з омузичненням тексту. В ліричному наративі митця вони оприявнюються багатими слуховими асоціаціями, що породжують синестезійні естетичні картини і виражають суб'єктивність рецепції, засвідчують глибоко особистісне сприйняття світу.

Виокремлюємо такі характерні для полімистецького стилю В. Сімейка види музично-літературних кореляцій: словесна музика; літературна імітація музичних форм; вербальна музика. Музичні «сліди» в авторському тексті виражені на багатьох функціональних рівнях (змістових і формальних), котрі структурують музичний код його творчого самовираження.

Поет омузичнює свої художні візії через семантику слова, де асоціативно активне слово генерує потужні зв'язки з музикою на рівні лексичного окреслення. Переосмислюючи слова на позначення музичної сфери («мелодія», «акорд», «ритм»), він збагачує їх новими емоційно-смысловими відтінками, використовуючи приховані виражальні можливості для вираження ледь вловимих порухів душі та емоцій ліричного героя.

Цікаві в означеному аспекті зразки образності репрезентує його майстерна здатність оперувати музичною термінологією, що *a priori* єднає слово та музику. Поет активно вводить до сюжетики своїх творів назви музичних інструментів (сопілка, цимбали, скрипка, дуда) шляхом їх номінації, викликаючи в уяві реципієнта конкретні музичні асоціації.

Музичні ефекти в ліриці В. Сімейка відчутно увиразнюють творчі інтенції автора, структурують індивідуальне «Я», підсилюють його інтимне ставлення до рідного придунайського краю, ліризують мовлення, що за своєю мелодикою нерідко асоціюється з музичним твором. На формальному рівні ця інтермедіальна ознака виявляється у подібності поезії з музикою на рівні таких структурних елементів, як повторюваність, ритмічність, інтонаційно-синтаксична динаміка тощо.

Перекодування музичних засобів вираження на вербальний рівень у ліриці В. Сімейка відбувається шляхом мистецького синтезу на жанровому рівні. В цьому вимірі інтермедіальності найчастотнішим жанром є пісня. Значна частина його віршів писана за законами пісенної творчості (повтори, пісенний ритм, лексема «пісня»), що й зумовило їх покладення на ноти.

Важливу роль в омузичненні поетичного слова В. Сімейка відіграє фонічна інструментовка тексту (звучні алітерації, точні рими). Фонічні ресурси створюють не лише естетичний ефект слова, але й формують семантичне поле тексту, стимулюють багатопланові асоціації.

Літературно-музичні кореляції у творчості В. Сімейка виявились і на рівні ритмічної організації тексту. Його мелодику увиразнюють численні повтори (крім звукових, інші види повторів, зокрема, ритмічні, стилістичні,

синонімічні, ампліфіковані, пісенні), котрі в загальній атмосфері твору сприяють тоншому відтворенню настрою, наснажують текст виразністю, емоційністю, психологічним забарвленням». Повтори, приспиви, перемінність ритму – ті формальні маркери, котрі засвідчують тонке відчуття гармонії світу та володіння поетом унікальним даром майстерно інтонувати текст.

Одним із важливих сугестій музичності в ліриці В. Сімейка є хореографічний ефект, що органічно поєднує слово та музику. Візія танцю формує додатковий аспект виразності, употужнює синтетичну образність художнього світу, підсилює пластичність зображення. Візуалізуючи засобами слова танок, поет надав хореографічному аспекту статус компонента синкретичного художнього мислення.

Отже, в цілому активне звернення В. Сімейка до живописних, музичних та хореографічних прийомів відчутно посприяло розширенню вербальних можливостей його творчого самовираження. Маючи природну здатність до синестезійної образності, він вдається до використання літературно-музичної, літературно-живописної, літературно-хореографічної кореляцій, у такий спосіб презентуючи яскраві прояви синтетичності творчого самовираження, оригінальну манеру письма.

Творчість В. Сімейка явила унікальну синестезійну образність, котра за своєю природою становить неподільну полімістецьку єдність, засвідчує індивідуальний прояв синтетичності, що створює ефект багатопланового дослідження й відкриває перед науковцями широкі інтерпретаційні можливості. Означений ракурс інтерпретації дає змогу з'ясувати перевагу в його творчості певної настроєвої тональності, виділити ключові мотиви й образи, на яких вибудовуються тексти, фіксувати найважливіші прикмети ідіостилу, в кінцевому підсумку, здійснити узагальнені об'єктивні, науково обґрунтовані характеристики зображально-виразальної системи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

1. Аверинцев С. С. Поэтика древнеримской литературы. Москва, 1989. 260с.
2. Астаф'єв О. Г. Інтертекстуальність як літературна стратегія . *Дивослово*. 2000. №2. С. 5-7.
3. Барабаш С. Г. Пісні Андрія Малишка і народна лірика. *Українське літературознавство*. 1990. Вип. 55. С. 53-60.
4. Барабаш Ю. Я. Тарас Шевченко : імператив України. Історіо- й націософські парадигма. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія». 2004. 181 с.
5. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. Москва : Художественная литература. 1986. 541 с.
6. Билецкий А. И. В мастерской художника слова. Київ : Наукова думка. 1966. Т. 3. С. 274-490.
7. Білоус П. В. Вступ до літературознавства : навчальний посібник. Київ : ВЦ «Академія». 2011. 336 с.
8. Білоус П. В. Теорія літератури : навчальний посібник. Київ : Академвидав. 2013. 328 с.
9. Боров Ю. Б. Эстетика. Москва : Политиздат. 1988. 496 с.
10. Будний В. В., Ільницький М. М. Порівняльне літературознавство. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія». 2008. 430 с.
11. Вайсштайн У. Взаємовисвітлення літератури та музики: сфера компаративістики?. Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія / За заг. ред. Дмитра Наливайка. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія». 2009. С. 391-410.
12. Ванслов В. В. Статьи о балете : музыкально-эстетические проблемы балета. Ленинград : Музыка. 1980. 189 с.
13. Веселовский А. Н. Три главы из исторической поэтики. Историческая поэтика. Москва, 1989. С. 155-157.

14. Вислоух С. Література й візуальний образ. Простір структурної спільності мистецтв. Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина XX – XXI ст. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія». 2008. С. 309-322.
15. Виходцев. В. П. Володимирі Сімейку – 50. *Дунайская заря*. 2000. 6 июня.
16. Войтович В. М. Українська міфологія. Київ : Либідь. 2005. 664 с.
17. Генералюк Л. С. Взаємодія літератури і мистецтва. Начерк теорії словесно-візуальних інтеракції. *Studia methodologica*. Тернопіль: РВВ ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2009. С. 81-89.
18. Генералюк Л. С. Творчість Тараса Шевченка в контексті взаємодії літератури і мистецтва початку – середини XIX століття : автореф. ... д-ра філол. наук : 10.01.01. Київ, 2011. 58 с.
19. Генералюк Л. С. Універсалізм Шевченка : взаємодія літератури та мистецтва. Київ : Наукова думка. 2008. 544 с.
20. Генералюк Л. С. Гіпотипозис у творчості Шевченка – головний засіб моделювання візуального образу України. *Слово і Час*. 2009. № 3. С. 3-18.
21. Голомб Л. Г. Іван Франко і проблема музики у слові. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. 2012. Вип. 27. С. 71-74.
22. Гончаренко М. Життєвість національного. *Сучасність*. 1993. № 2. С. 116-127.
23. Демська-Будзуляк Л. М. Інтермедіальний аспект концепції стилю Миколи Зерова. *Мандрівець*. 2014. № 5. С. 54-58.
24. Дмитренко Н. В. Синктеризм художньої образності та синтез мистецтв : до проблеми термінології. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологічна*. 2018. № 35. Т. 1. С. 84-88.
25. Доній В. С. Інтермедіальність у творчості О. Довженка як вияв міжмистецької взаємодії. *Матер. міжнар. наук.-практ. конф. «Масова*

література : проблема інтерпретації, змісту та форми» Миколаїв : МНУ ім. В. О. Сухомлинського. 2015. С. 48-50.

26. Дячок С. О. Інтертекст у поезії Ліни Костенко : дис. ... на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.01. Київ, 2019. 186 с.

27. Енциклопедія постмодернізму / За ред.. Ч. Вінквіста та В. Тейлора. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи». 2003. 503 с.

28. Естетика : підручник / За заг. ред. Л. Т. Левчук. Київ : Вища школа. 2005. 431 с.

29. Етимологічний словник української мови: В 7 т. – Т. 5: Р–Т / Ред. кол.: О. С. Мельничук та ін. Київ : Наукова думка. 2006. 705 с.

30. Жила С. О. Теорія і практика вивчення української літератури у взаємозв'язках із різними видами мистецтв у старших класах загальноосвітньої школи : монографія. Чернігів : РВК «Деснянська правда». 2004. 360 с.

31. Заболотня Р. В. Синестезія – явище міжсенсорної семантичної асоціації у мові. URL: [file:///C:/Users/Lenovo/Downloads/apyl_2002_6_15%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Lenovo/Downloads/apyl_2002_6_15%20(1).pdf) (дата звернення: 14.08.2019).

32. Зеленська В. М. Проблема національної пам'яті в художньо-образній структурі української прози на історичну тематику (40-50 рр. ХХ століття) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10. 01. 01. Черкаси, 2015. 20 с.

33. Зеров М. К. Українське письменство. Київ : Основи. 2002. 1300 с.

34. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия : Эволюция научного мифа. Москва: Intrada. 1998. 255 с.

35. Іванишин П. В. Національний спосіб розуміння в поезії Т. Шевченка, Є. Маланюка, Л. Костенко : монографія. Київ : Академвидав. 2008. 392 с.

36. Іванишин П. В. Теорія інтертекстуальності: спроба розрізнення. *Філологічні семінари. Парадигма сучасного літературознавства : Світовий контекст.* Київ, 2013. Вип. 16. С. 53-59.

37. Карчак Л. Я. Використання мистецького контексту під час вивчення літературних творів. URL :<https://vseosvita.ua/library/vikoristanna-misteckogo-kontekstu-pid-cas-vivcenna-literaturnih-tvoriv-62145.html>. pdf (дата звернення: 10. 10. 2019).
38. Качуровський І. В. Строфіка : Київ : Либідь. 1994. 272 с.
39. Качуровський І. В. Фоніка. Київ : Знання. 1994. 128 с.
40. Квінт Горацій Флакк. Твори. Київ : Дніпро, 1982. 254 с.
41. Кириленко Н. І. Історіософська концепція буття у творах Миколи Вінграновського. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія*. 2016 № 20 том 1. С. 26-28.
42. Ключек Г. Д. До проблеми музичності поетичного твору (на матеріалі поезії Ліни Костенко «Що в нас було? Любов і літо...»). *Філологічні діалоги : збірник наукових праць. Ізмаїл : РВВ ІДГУ*. 2018. Вип. 5. С. 30-36.
43. Ключек Г. Д. Ефект нового ракурсу. Літературна Україна. 2010. 03 червня.
44. Ключек Г. Д. Поетика візуальності Тараса Шевченка : монографія. Київ : Академвидав. 2013. 256 с.
45. Ключек Г. Д. Проблеми шкільного літературознавства:погляд на перспективу. *Філологічні семінари: Парадигма сучасного літературознавства: світовий контекст: науковий збірник*. Київ, 2013. Вип. 116. С. 146-153.
46. Коваль М. О. Інтермедіальні аспекти лірики митців Придунав'я. *Науковий пошук студентів XXI ст.: актуальні питання гуманітарних і соціально-економічних наук. За матеріалами IV Всеукраїнської науково-практичної конференції*. Ізмаїл: РВВ ІДГУ, 2018. С.30-33.
47. Коваль М. О. Літературно-живописні кореляції в ліриці придунайського поета Володимира Сімейка. *НАУКА. ОСВІТА. МОЛОДЬ : матеріали Дванадцятої Всеукраїнської наукової конференції студентів та молодих науковців (Умань, 25 квітня 2019 р.)*. Умань : Візаві. 2019. Ч. 1. С. 153-158.

48. Коваль М. О. Міфопростір лірики Володимира Сімейка. Неоміфологізм в українській та зарубіжній літературах: збірник матеріалів. Всеукраїнської студентської науково-практичної інтернет-конференції, 29-31 жовтня 2019 року / редактори-упорядники А. В. Демченко, Т. О. Цепкало. Херсон: ХДУ, 2019. С. 86-91.
49. Коваль М. О. Фольклорно-міфологічна матриця авторського тексту поетів «Дунайської хвилі». *Пріоритетні напрями Європейського науково простору: пошук студента*. Ізмаїл, 2019. Вип. 9. С. 51-56.
50. Колодій О. І. Притча і притчевість в українській прозі 70-80-х років ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10. 01. 06. Київ, 2000. 16 с.
51. Компетентнісний підхід у сучасній освіті. Світовий досвід та українські перспективи : Бібліотека з освітньої політики / Під заг. ред. О.В. Овчарук. Київ : «К. І. С.». 2004. 112 с.
52. Косінова О. Музичність творів Павла Тичини та Богдана-Ігоря Антонича. *Науковий вісник НМУ імені В. О. Сухомлинського. Філологічні діалоги (Літературознавство)*. 2017. № 2 (20). С. 114-117.
53. Костенко Л. В. Вибране. К. : Дніпро, 1989. 559 с.
54. Костенко Л. В. Річка Геракліта. Київ : Либідь. 2011. 288 с.
55. Костомаров М. І. Слов'янська міфологія : вибрані праці з фольклористики й літературознавства. Київ : Либідь. 1994. 384 с.
56. Коцюбинська М. Х. Мої обрії : в 2 т. Київ : Дух і літера. 2004. Т. 1. С. 95-105.
57. Коцюбинська М. Х. Народнописанне коріння поетики Шевченка. Етюди про поетику Шевченка. Київ, 1990. 222 с.
58. Кузнецов Ю. Б. Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ – початку ХХ ст.: Проблеми естетики і поетики. Київ : Зодіак-Еко. 1995. 304с.
59. Лессінг Г.-Е. Лаокоон, або Про межі малярства й поезії. Київ : Мистецтво. 1968. 290 с.

60. Ліна Костенко : тексти та їх інтерпретація : навчальний посібник-хрестоматія / Ідея, впорядкування та інтерпретація творів Григорія Ключека. Київ : Видавництво «український пріоритет». 2019. 648 с.
61. Лісничка А. Інтерпретація снів у поетичній творчості Ліни Костенко. *Наукові записки. Серія «Філологічна»*. Острог, 2013. Вип. 32. С. 158-166.
62. Літературознавча енциклопедія : у 2 т / автор-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія». 2007. Т. 2. 624 с.
63. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / автор-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія». 2007. Т. 1. 608 с.
64. Літературознавчий словник-довідник *Nota bene!* Київ : ВЦ «Академія». 2007. 752 с.
65. Літературознавчий словник-довідник. Київ, 1997. 309 с.
66. Майсак І. В. Інтертекстуальність як феномен фольклорно-літературних зв'язків: на матеріалі поезії О. Олеся. URL: [file:///D:/User/Downloads/apyl_2006_13_21%20\(1\).pdf](file:///D:/User/Downloads/apyl_2006_13_21%20(1).pdf) (дата звернення: 06. 05. 2019).
67. Маланюк Є. Ф. Книга спостережень: статті про літературу. Київ: Дніпро, 1997. 430 с.
68. Маланюк Є. Ф. Павло Тичина : фрагмент зі статті «Напровесні». *Літературна Україна*. 1992. 14 травня.
69. Малахова О. О. Естетичний код сучасної пісенної лірики (кінець XX – початок XXI століть) : автореф. дис. ... канд. філол. наук. Київ, 2015. 20 с.
70. Маловицька Л. Ф. Звук і колір: феномен синестезії у творчому мисленні генія-митця. URL: <http://eprints.zu.edu.ua/5883/1/Маловицька%205.pdf> (дата звернення: 06.05.2019).

71. Маркова О. Т. Історіософські мотиви в поемі Ю. Герасименка. «Дорошів яр» URL: <https://zarlit.dp.ua/index.php/BP/article/view/65/65pdf> (дата звернення: 07.09.2019).
72. Мініч Л. С. Синтезія – як синергетичний вияв світосприйняття у творах М. Вінграновського. URL: <https://eprints.oa.edu.ua/824/1/statya2.pdf> (дата звернення: 23.10.2018).
73. Мітосек З. Теорії літературних досліджень. Сімферополь, 2005. 408 с.
74. Мочернюк Н. Д. Взаємодія літератури й мистецтва. Теоретичний досвід українського та польського літературознавства. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки : Літературознавство*. 2013. Вип. 13. С. 76-80.
75. Мочернюк Н. Д. Поза контекстом : Інтермедіальні стратегії літературної творчості українських письменників-художників міжвоєнної : монографія. Львів : Видавництво Львівської політехніки. 2018. 392 с.
76. Мошка О. О. Музичність як основа стильового синтезу ранньої поезії П. Тичини. *Наукові записки. Спеціальний випуск*. 2002. Т. 20. С. 21-25.
77. Наєнко М. К. Інтим письменницької праці: 3 лекцій про специфіку художньої творчості. К. : Пед. Преса. 2003. 277 с.
78. Наливайко Д. С. Література в системі мистецтв як галузь компаративістики. Теорія літератури й компаративістика. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія». 2006. С. 9-37.
79. Наливайко Д. С. Теорія літератури і компаративістика. Київ : Вид. дім. «Києво-Могилянська академія». 2006. 347 с.
80. Нежива Л. Л. Теорія і практика вивчення літературних напрямів українського письменства в школі : монографія. Полтава: ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2016. 356 с.
81. Ніковський А. В. Vita Nova. Павло Тичина. Соняшні кларнети / Фото типічне перевидання. Київ, 1918. С. 63-84.

82. Овдійчук Л. М. Інтертекстуальність як один із методів аналізу художнього твору на уроках літератури. URL: http://ps.stateuniversity.ks.ua/file/issue_48/19.pdf (дата звернення: 06. 11. 2019).
83. Овдійчук Л. М. Формування естетичних почуттів старшокласників на основі взаємодії мистецтв у процесі вивчення літератури : автореферат дис. ... канд. пед. наук. Київ, 2005. 21 с.
84. Островська М. Г. Регіональна культура як структуроутворюючий елемент національної культури. *Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство*. Київ, 2010. № 4. С. 124-129.
85. Пасічник Є. А. Методика викладання української літератури в середніх навчальних закладах : навчальний посібник для студентів вищих закладів освіти. Київ : Ленвіт. 2000. 384 с.
86. Петрова С. А. К вопросу о формировании интермедиальных традиций в литературе (на материале стихотворения А. А. Блока «Голоса скрипок») URL: http://scjournal.ru/articles/issn_1997-2911_2014_4-2_44.pdf (дата звернення: 14.10.2019).
87. Петрова С. А. Музыка в стихотворении А. А. Блока «Голоса скрипок». URL: <https://cyberleninka.ru/muzyka-v-stihotvorenii-a-a-bloka-golosa-skrupok.pdf> (дата звернення: 13.07. 2019).
88. Пешкова О. А. Складові елементи інтермедіальності в художньому тексті: когнітивно-наративні аспекти. *Закарпатські філологічні студії*. 2018. Вип. 3. Т. 2. С. 21.-25
89. Поліщук Я. О. Фольклорний код в українській літературі. *Дивослово*. 2008. № 9. С. 45-49.
90. Половинкіна М. І. Колореми у поезіях Казімежа Пшерви-Тетмаєра, Яна Каспровича та Леопольда Стафа : лінгвістичний аспект. URL: [file:///D:/User/Downloads/kps_2012_19_87%20\(2\).pdf](file:///D:/User/Downloads/kps_2012_19_87%20(2).pdf) (дата звернення: 23.04. 2019).
91. Потебня А. А. Теоретическая поэтика. Москва : Высшая школа. 1990. 344 с.

92. Проблеми ідентичностей у сучасній українській літературі : виміри «Коронації слова». Чернівці : Видавничий дім «Букрек». 2018, 224 с.
93. Просалова В. А. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури : монографія. Донецьк : ДонНУ, 2014. 154 с.
94. Просалова В. А. Інтермедіальність у системі інтертекстуальних зв'язків. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору : наук. зб. Донецьк : Норд-Прес.* 2010. Вип. 15. С. 13-19.
95. Просалова В. А. Інтермедіальність як явище мистецтва і метод аналізу. *Філологічні семінари. Парадигма сучасного літературознавства : Світовий контекст.* Київ, 2013. Вип. 16. С. 46-53.
96. Просалова В. А. Інтертекстуальне поле і контекст: диференціація понять. *Слово і час.* 2005. № 12. С.28-34.
97. Психологічна енциклопедія / автор-упорядник О. М. Степанов. Київ : Академвидав. 2006. 424 с.
98. Пустовіт Л. О. «Очі дихають синню...» (Колір у поезії І. Драча і Б. Олійника). URL: <http://kulturamovny.univ.kiev.ua/KM/pdfs/Magazine25-7.pdf> (дата звернення: 23.04.2019).
99. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. Москва: ЛКИ, 2008. 240 с.
100. Райбедюк Г. Б. Історіософська концепція Т. Шевченка в структурі дисидентського тексту : *Збірник праць Всеукраїнської (37-ї) наукової шевченківської конференції.* Черкаси : Видавництво Чабаненко Ю. А., 2009. С. 235-246.
101. Райбедюк Г. Б. Віршові присвяти Василя Стуса : модифікаційна структура жанру. *Історико-літературний журнал.* 2011. № 1. С. 353-364.
102. Райбедюк Г. Б. Ключові аспекти художньої історіософії поетів Придунав'я. *IV Дунайські наукові читання : гуманітарна освіта в теорії та практиці : Матеріали міжнародної науково-практичної конференції (23 жовтня, 2018 року).* Ізмаїл : РВВ ІДГУ. 2018. С. 95-98.

103. Рильський М. Т. Лірика Лесі Українки. Статті про літературу. Київ : Дніпро, 1980. С. 259-260.
104. Рисак О. О. «Найперше – музика у слові»: проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 1999. 402 с.
105. Рисак О. О. Мелодії і барви слова: Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. Луцьк: Надстир'я, 1996. 98 с.
106. Руснак І. Є. Український фольклор : навчальний посібник. Київ : ВЦ «Академія». 2010. 394 с.
107. Руснак І. Є. Художня історіософія Уласа Самчук : монографія. Вінниця : ДП «Державна картографічна фабрика». 2009. 368 с.
108. Саленко О. П. Синтезія в контексті арт-терапії: естетичний аспект : дис. ... кандидата філософських наук : 09. 00. 0 8. Житомир, 2015. 202 с.
109. Самототожність письменника : До методології сучасного літературознавства. Київ : Українська книга. 1999. 160 с.
110. Сиваченко Г. М. Інтермедіальна парадигма роману Володимира Винниченка «Сонячна машина». *Слово і час*. 2017. № 2. С. 3-20.
111. Силантьева В. И. Литература и живопись в контексте компаративистики. Писатели и художники периодов эстетической переориентации. Одесса : Астропринт. 2015. 336 с.
112. Сімейко В. Й. Дунайська легенда: збірка поезій. Ізмаїл – Кілія, 2001. 103 с.
113. Сімейко В. Й. Першоцвіт кохання: збірка поезій. Ізмаїл – Кілія, 2002. 56 с.
114. Сімейко В. Й. Дунайська осінь. *Дунайская заря*. 1999. 25 мая.
115. Смаль К. Яскрава зірка над Дунаєм : Про творчість Володимира Сімейка. *Дунайская заря*. 2000. 26 сентября.
116. Современное зарубежное литературоведение: Концепции. Школы. Термины. Москва, 1999. 319 с.

117. Соколова А. В. Фольклорно-міфологічні джерела естетики й поетики лірики митців. *IV Дунайські наукові читання : гуманітарна освіта в теорії та практиці : Матеріали міжнародної науково-практичної конференції (23 жовтня, 2018 року)*. Ізмаїл : РВВ ІДГУ. 2018. С. 109-112.

118. Соловей Е. С. Українська філософська лірика : навчальний посібник із спецкурсу. Київ : Юніверс. 1998. 368 с.

119. Сологуб Н. М. Мовний світ Олеса Гончара. Київ: Наукова думка. 1991. 137 с.

120. Ставицька Л. О. Музичний образ у поезії Миколи Бажана. URL: <http://kulturamovy.univ.kiev.ua/KM/pdfs/Magazine34-3.pdf> (дата звернення: 21.03.2019).

121. Сугрובה Ю. Ю. Культуротворчість у діалозі традицій і новацій сучасного поліетнічного суспільства України (кримський досвід) : монографія. Сімферополь : Видавничий центр КДМУ. 2012. 352 с.

122. Сухомлинський В. О. Вибрані твори : у 5 т. Київ : Радянська школа. 1977. Т. 3. 670 с.

123. Сюта Б. О. Інтертекстуальність та проблеми стилю і форми в українській музиці постмодернізму. *Студії мистецтвознавчі*. Київ : Вид-во ІМФЕ. 2003. Ч. 2: Театр, музика, кіно. С. 13-19.

124. Теоретичні основи музикалізації літератури. URL: https://studopedia.com.ua/1_129579_teoretichni-osnovi-muzikalizatsii-literaturi.htm.pdf (дата звернення: 21.03.2019).

125. Теория литературных стилей: Современные аспекты изучения. Москва, 1982, с. 344.

126. Тернер В. Проблема цветовой классификации в примитивных культурах (на материале ритуала ндембу). Семиотика и искусствометрия. Москва: Мир. 1972. С. 50-82.

127. Тичина П. Г. «Пастелі». Аналіз. URL: <https://dovidka.biz.ua/pavlo-tychyna-pasteli-analiz/pdf> (дата звернення: 13.08.2019).

128. Тичина П. Г. Зібрання творів : у 12 т. Київ : Наукова думка. Т. 1. Поезії 1906-1934, 1983. 734 с.
129. Тишунина Н. В. Методология интермедіального аналізу в світє междисциплинарных исследований. URL: http://elib.org.ua/philosophy/ua_show_archives.php?subaction=showfull&id=1109256994&archive=0217&start_from=&ucat=&Pdf (дата звернення: 10.10.2018).
130. Ткаченко А. О. Інтертекст як світ. Парадигма сучасного літературознавства: світовий контекст. Філологічні семінари. Київ, 2013. Вип. 16. С. 31-40.
131. Токмань Г. Л. Екзистенціально-діалогічне прочитання художнього тексту : вибрані студії. Ніжин : Видавець ПП Лисенко М. М., 2016. 336 с.
132. Томчук О. Ф. Астральний культ у міфопоетичній моделі світу митців Придунав'я. *IV Дунайські наукові читання : гуманітарна освіта в теорії та практиці : Матеріали міжнародної науково-практичної конференції (23 жовтня, 2018 року)*. Ізмаїл : РВВ ІДГУ. 2018. С. 118-121.
133. Українська література. 5-11 класи : навчальні програми, методичні рекомендації про викладання навчального предмета у закладах загальної середньої освіти у 2019/2020 навчальному році, вимого до оцінювання / Укладач О. Ю. Котусенко. Харків : Вид-во «Ранок», 2019. 192 с.
134. Українські замовляння. Київ : Дніпро, 1993. 309 с.
135. Філатова Г. В. Синтез мистецтв при вивченні творчості Т. Шевченка в основній школі : література та музика. *Філологічні діалоги : Збірник наукових праць*. Ізмаїл : РВВ ІДГУ, 2005. Вип. 3. С. 209-214.
136. Фока М. В. Синтез мистецтв у поетичній творчості Павла Тичини : монографія. Кіровоград : МПП «Антураж А». 2012. 340 с.
137. Фоміна Л. Г. Індивідуальний код художньої мови Миколи Вінграновського. *Бахмутський шлях*, 2010. № 1-2. С. 161-165.

138. Фоміна Л. Г. Орнітоморфна символіка в художній системі М. Вінграновського крізь призму авторського «Я». *Історико-літературний журнал*, 2011. 3 19. С. 293-302.
139. Франко І. Я. Думки профана на музикальні теми. Зібрання творів у 50 т. Київ : Наукова думка. 1982. Т. 36. С. 52-54.
140. Франко І. Я. Із секретів поетичної творчості. Зібрання творів : у 50 т. Київ : Наукова думка. 1981. Т. 31. С. 45-119.
141. Франко І. Я. Із секретів поетичної творчості. Краса і секрети творчості: статті, дослідження, листи. Київ: Мистецтво. 1980. 500 с.
142. Холиков А. А. Биография писателя как жанр : учебное пособие. Москва : Книжный дом «ЛИБРОКОМ». 2010. 96 с.
143. Чирков О. С. Щоб учні могли висловлювати власні естетичні судження про художній твір (Текстуальний, інтертекстуальний, контекстуальний методи його дослідження). *Всесвітня література в середніх навчальних закладах України*. 2001. №3. С. 45-47.
144. Чорновол-Ткаченко Р. С. (2006). Теорія інтертекстуальності: цілі, завдання, методи. *Вісник СумДУ*. № 11 (95). Т. 2. С. 82-87.
145. Шевчук Т. С. Музичний код творчості Григорія Сковороди. *Слово і Час*. 2011. № 5. С. 24-35.
146. Шикиринська О. Б. Інтермедіальна парадигма філософської прози Д. Беніяна і Г. Сковороди : автореф. дис. ... канд філол. наук : 10. 01. 05. Бердянськ, 2016. 20 с.
147. Шутенко Ю. М. Фольклорна традиція та авторське «Я» : поезія Василя Голобородька : монографія. Київ : Наукова думка. 2007. 356 с.
148. Щукіна І. Музичні терміни в тексті поетичного циклу Лесі Українки «Сім струн». *Слово і Час*. 2009. № 4. С. 12-20.
149. Юдіна В. В. Музика в житті П. Тичини. Київ : Музична Україна. 1976. 84 с.
150. Я люблю, коли сонце встає: до річниці пам'яті Володимира Сімейка *Дунайская заря*. 2009. 30 октября.

151. Яценко Т. О. Розвиток читацької компетентності учнів ліцею у контексті нової парадигми шкільної літературної освіти. URL: <http://lib.iitta.gov.ua/716287/1/Розвиток%20читацької%20компетентності%20учнів%20ліцею.pdf> (дата звернення: 12.10.2019).

152. Яценко Т. О. Сучасний підручник української літератури як засіб розвитку загальнокультурної компетентності учнів 11 класу. URL: <http://ipvid.org.ua/upload/iblock/542/5427205a8e6a733b622e0bcb1118189.pdf> (дата звернення: 12.10.2019).

153. Яценко Т. О., Шевченко З. О. Художня література в контексті світової культури : методичний посібник. Київ : Педагогічна думка. 2012. 136 с.

**Урок літератури
рідного краю
"Інтимна лірика
Володимира Сімейка
в художній графіці
Валерії Левенцової"**

Додаток

Тема уроку: Інтимна лірика Володимира Сімейка в художній графіці Валерії Левенцової.

Мета: познайомити учнів з інтимною лірикою В. Сімейка і написаними до віршів поета графіками В. Левенцової; вдосконалювати вміння учнів аналізувати поетичні твори, поглиблювати їх знання про художні засоби; розвивати творчі здібності учнів та їх уміння аналізувати творчість митців крізь призму живопису; вдосконалювати культуру мовлення; прищеплювати любов до естетичних цінностей, виховувати тонке розуміння мистецтва.

Тип уроку: урок літератури рідного краю, інтегрований урок.

Обладнання: портрет В. Сімейка, збірка «Дунайська легенда», графіка у виконанні В. Левенцової, мікрофон, мольберт, міні палітра, картка з таблицею жанру художнього живопису, мультимедійний пристрій і екран.

*«Живопис – це поезія, яку бачать,
а поезія – це живопис, який чують»*
(Леонардо Да Вінчі)

ХІД УРОКУ

I. Організаційний момент

II. Оголошення теми і мети уроку. Мотивація навчальної діяльності

Вступне слово вчителя літератури

Протягом усієї історії мистецтва можна простежити взаємний вплив літератури й образотворчих мистецтв. Перше зближення образотворчого мистецтва і літератури – це відтворення прийомів й у формах іншого виду мистецтва передусім сюжетно-тематичного, змістового боку творів античної літератури. Такий зв'язок між літературою та образотворчим мистецтвом мав тривалу історію, різні відтінки та нюанси. Літературна першооснова могла відтворюватися засобами живопису з великою мірою наближення до змісту й

деталей словесного мистецького твору або ж навпаки – докорінно переосмислюватися.

Із приходом на літературну сцену покоління романтиків відносини між мистецтвом слова й іншими мистецтвами дістали нові якості. Над художником, на думку поетів-романтиків, не має влади й заземлена реальність; ідеал прекрасного, нездійснений в цій реальності, створюється засобами мистецтва. Лише мистецтво наснажує, дає свободу, окрилює, підносить над буднями тривіального буття.

Взаємовплив літератури й образотворчих мистецтв посилюється з ХІХ ст., коли зростає громадська роль літератури. Вторинням образотворчих мистецтв у сферу літератури спричинило нову ситуацію, коли живописці, графіки, скульптори починають зображати не стільки саму предметну дійсність, скільки враження від неї – власне кажучи, це і є своєрідне освоєння досвіду словесних мистецтв... Література, своєю чергою, чим більше стає універсальною формою естетичної свідомості суспільства, тим більше вбирає і переосмислює досягнення інших мистецтв, зокрема образотворчих.

Буджацька земля багата унікальними, талановитими постатями: поетами, художниками, музикантами, танцюристами тощо.

Сьогодні на уроці ми відкриємо ще одну сторінку літератури рідного краю – познайомимось із любовною лірикою кілійського поета Володимира Сімейка та графікою Валерії Левенцової спроектованою на його поезію.

Завдання нашої діяльності :

- ознайомитися з інтимними одкровеннями В. Сімейка;
- дослідити жанр образотворчого мистецтва, представлений у збірці «Дунайська легенда»;
- проаналізувати міру наближення художниці до змісту й деталей словесного мистецького твору або, навпаки, – докорінного їх переосмислення.

Вміння аналізувати, досліджувати, узагальнювати необхідні кожній людині як під час навчання, так і в повсякденному житті. Над розвитком цих навичок ми й будемо працювати сьогодні.

Всі ми очікуємо чогось від нинішнього уроку. Перед вами палітра – запишіть на ній, що ви чекаєте від уроку.



Вчитель образотворчого мистецтва

Ви повинні створити таблицю «Жанр образотворчого мистецтва – графіка». Протягом уроку ми будемо детально робити огляд графіки художниці В. Левенцової; ви, своєю чергою, повинні напроти кожного твердження поставити «+ / –». Таким чином, ми більше дізнаємось про цей вид образотворчого мистецтва та перевіримо вашу уважність.

Жанр образотворчого мистецтва – графіка	+ / –
1. Вид образотворчого мистецтва, для якого характерна перевага ліній і штрихів.	+

2. Використання контрастів білого й чорного та менше, ніж у живописі, використання кольору.	+
3. Графіка – різновид мистецтва, назва якого походить від грецького слова, що в перекладі означає «пишу, дряпаю, малюю».	+
4. Особливе ставлення зображуваного предмета до простору, роль якого значною мірою виконує фон паперу (за висловом майстра графіки В. А. Фаворського, – «повітря білого листа»).	+
5. В. Левенцова працювала у комп'ютерній графіці. <i>(Книжковій).</i>	–
6. Залежно від способу виконання і можливостей тиражування графіку поділяють на унікальну та не унікальну. <i>(Унікальна і друкована).</i>	–

III. Сприйняття і засвоєння навчального матеріалу

1. Сторінками життєвого шляху

Слово вчителя літератури

Володимир Сімейко народився на Кіровоградщині (нині Кропивницький). Свого часу, переїхавши до м. Кілія, поет познайомився з багатьма талановитими людьми, зокрема, однією із них стала унікальна художниця В. Левенцова, яка оформила дві збірки В. Сімейка «Першоцвіт кохання» та «Дунайська легенда». Зі слів самої художниці поет також працював у жанрі – графіті, і навіть подекуди навчав її саму. Із постаттю В. Левенцової вас ознайомить юний біограф.

Біограф (1-й учень)

Левенцова Валерія Юріївна (26. 09. 1960, с. Мамакан Іркутська обл., Росія) – живописець, графік, художниця декоративно-ужиткового мистецтва. У 1980 р. закінчила Одеське художнє училище та в 1989 – художньо-

графічний факультет педагогічного інституту. Від 1989 – викладач художнього відділу Кілійської дитячої музичної школи (Одеська обл.). Від 1990 учасниця обласних, всеукраїнських, міжнародних, мистецьких виставок. З 2008 року член Національної спілки художників України. Створює графічні та живописні натюрморти, краєвиди, тематичні композиції, батики, колажі. Для творчості Левенцової характерні утвердження площинності у динаміці кольору, багатовимірність простору, змішана техніка виконання (олія, емаль, пастель, лаки). Основна тематика – Бессарабія, український фольклор і грецька міфологія. Деякі роботи зберігаються в Ізмаїльській картинній галереї та в Одеському літературному музеї.

Ознайомившись із маленькою біографічною довідкою, давайте поміркуємо, чому В. Сімейко, який володів мистецтвом графіки, не оформив свої збірки особисто?

➤ **Метод «Мікрофон» – висловлюютьсябажаючи. За методикою «Прес»**

- **Я думаю... .**
- **Я вважаю, що... .**
- **Тому що... .**
- **Отже, ... таким чином**

1. Аналіз поезії

Вчитель образотворчого мистецтва

Я з вами працюю вже великий відрізок часу. У вашому класі є творчі учні. Пропоную одному з них підійти до мольберта і зробити замальовку вірша, який зараз пролунає, відтвори відчуття на папері, котрі викликали в тебе рядки поезії. (Учень працює і пише картину).

Виразне читання вірша учнями

Перші почуття такі бурхливі...

Перші почуття такі бурхливі,

Як потоки в повінь навесні.

У шістнадцять, мабуть, всі щасливі,

Міркувати марно: «Так чи ні?»
Крадькома по дівчині зітхати,
Тільки справжній хлопець може так.
І даремно лицаря шукати
З особистих будь-яких ознак.
Тільки клопіт принесуть пригоди
З серії великих тих невдач.
Глузд ніколи не наробить шкоди,
Вчора ж смішки – завтра плач, пробач.
І терпця, і мудрості бракує,
Роздивитись гарно, хто є хто,
Бо сучасна молодь претендує...
Людяність? Пусте! Мерщій – авто!!!
А до «тачки» гроші і «дивачка»,
Добрий келих, снікерс, цигарки,
І в свої шістнадцять ти жебрачка,
Може й так, що Господи, прости...
Тут розмова віч-на-віч відверта,
Бо в житті платить по вексям,
Так і підуть другий і четвертий
Як по нотах, бо спіткався сам.
Взагалі до молоді звертаюсь,
Час наш різний – помилки одні,
Як сірник хтось світить: «Знов кохаюсь».
А вона, дурепа, мов у сні.
А вона ніяк не знайде місця,
Хоч накинй на шию мотузок.
Не солодкий мед любов – гірчиця,
Та яка любов, коли зв'язок.
Перші почуття такі бурхливі,

Як потоки в повінь навесні.
У шістнадцять, може, всі щасливі,
Міркувати марно:так! Чи ні?!

На мультимедійний екран виведено кілька робіт художниці В. Левенцової. Серед них представлено різні техніки. (Учні повинні зорієнтуватися й назвати, яка із робіт відповідає даній поезії. Тим самим, перевіримо уважність учнів).



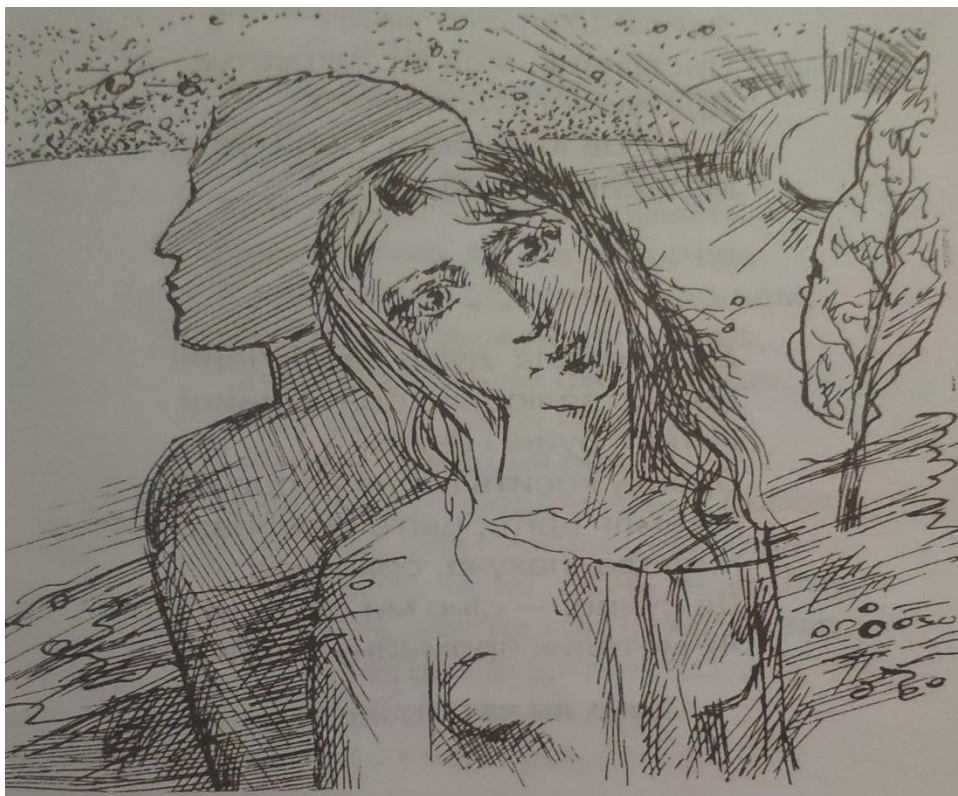
«Сон», гарячий батік



«Осіння любов»
картон, масло



**«Кохання
у Всесвіті»,
гарячий батік**



Без назви,
графіка

Вчитель літератури

Як ви думаєте, яка з робіт у нашій художній галереї відповідає змісту поезії «Перші почуття такі бурхливі»? Чому?

(Висловлювання учнів)

Вчитель образотворчого мистецтва

Справді – це робота представлена у техніці – графіка, адже ми сьогодні на уроці розглядаємо саме цей жанр образотворчого мистецтва. Основним засобом створення художнього образу у графіці виступає найпростіший для людини спосіб відтворення побаченого – лінія, штрих, які творять контур предмета або фігури. З-поміж якого, малюнок – це найдавніший вид графіки, з нього й починається зародження образотворчого мистецтва. Найтрадиційнішим різновидом графіки досі залишається малюнок.

Давайте більш детально ознайомимось із цим видом мистецтва і не забувайте про свої таблиці.

Мистецтвознавець (2-й учень)

Графіка (від грец. Граφω – «пишу») – вид образотворчого мистецтва, що використовує в якості основних образотворчих засобів лінії, штрихи і

плями (колір також може застосовуватися, але, на відміну від живопису, тут він відіграє допоміжну роль). Крім контурної лінії в графічному мистецтві широко використовується штрих і пляма, також контрастують з білою. Найбільш загальний відмітна ознака графіки – особливе ставлення зображуваного предмета до простору, роль якого значною мірою виконує фон паперу (за висловом майстра графіки В. А. Фаворського, – «повітря білого листа»). Залежно від призначення графіка поділяється на кілька видів: станкова графіка (малюнок, гравюра, лубок); книжкова графіка (ілюстрації, віньетки, заставки, буквиці, обкладинка, суперобкладинка і т. п.); журнальна і газетна графіка; комп'ютерна графіка; мініатюра (варіант книжкової графіки); промислова графіка і деякі інші види графіки. Залежно від способу виконання і можливостей тиражування графіку поділяють на унікальну і друковану. Унікальна графіка – створення творів в єдиному екземплярі (малюнок, акварель, монотипія, аплікація тощо). Друкована графіка (гравюра) – створення друкованих форм, з яких можна отримувати по кілька відбитків.

Ви прослухали повідомлення дослідника, який допоміг вам закінчити роботу з таблицями. (Збір таблиць з індивідуальним завданням).

(Вчитель образотворчого мистецтва здійснює перевірку робіт)

IV. Робота в малих групах

Вчитель літератури

Перед вами комплекти робіт В. Левенцової представлені у збірці «Дунайська легенда» до любовних поезій В. Сімейка. Вам необхідно визначити:

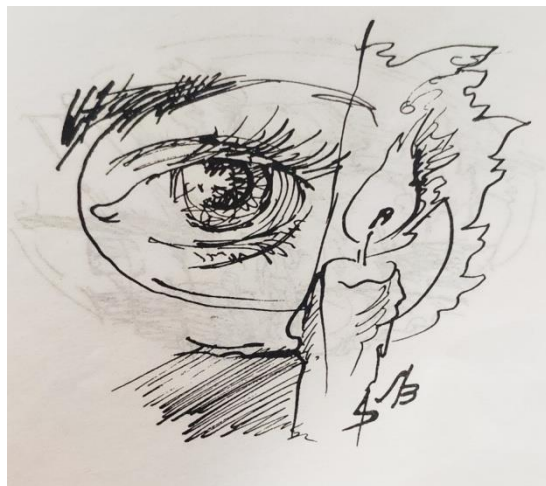
- що об'єднує ці роботи, чому?
- здійснити аналіз однієї з робіт за поданим планом.

Учні розподілені за групами по 4 особи. В кожній групі визначають спікера, секретаря, посередника, доповідача.

Давно загубились в далекій діброві
 Твої незабутні дівочі сліди.
 Я йшов навмання до твоєї любові,
 Та втратив кохання своє назавжди.
 Спливатимуть роки в цвіту і в негоді
 І битимуть в серце образи, мов грім,
 Як стрінемось десь при щасливій нагоді –
 Відчую себе знов таким молодим.
 І щось відгукнеться до болі разуче
 В далеку діброву, мов квіт, віднесе,
 Де стрів я кохання своє неминуче
 І карії очі дорожчі за все.



Вій оксамитні крила,
 Очі – гарячі карі.
 Нарешті долю зустріла:
 Не самотня – у парі...
 Скроні мої сивіють.
 Юні – немов вороття
 Надії, ні, не старіють,
 Бо віра й любов – життя.



Де співають дзвінкі солов'ї –
 Щира пісня у серденько лине.
 Там гуляє в саду навесні
 Молода, чорнобрива дівчина.
 Листям тихо вітерець шелестить
 І у травах шовкових стихає.
 На побачення хлопець спішить,
 Бо дівчиноньку вірно кохає.
 Їй дарує букет запашний,
 Просить руку і серце дівчини,
 І ще довго в садочку вони
 Милувались у ніч солов'їну.



ПЛАН ЕСТЕТИЧНОГО АНАЛІЗУ ЖИВОПИСНОГО ТВОРУ

(Графіка)

1. Що об'єднує цю серію творів? Чи можна дати їм загальну назву? Яку?
2. Виявіть характер відношення одного з творів до реальної дійсності.
3. Загальний настрій, що створюють полотна.
4. Музикою якого характеру можна передати зміст твору?

Ваше враження від мистецької роботи (Я відчув, мене сколихнуло, не залишило байдужим ...)

Виступи спікерів груп. Оцінка роботи вчителем.

V. Підведення підсумків роботи з таблицею

Повідомлення результатів роботи з таблицею (вчитель образотворчого мистецтва).

VI. Підсумок уроку

Вчитель літератури

Ось збігає до кінця наша уявна подорож сторінками незрівнянних любовних одкровень В. Сімейка і не менш вражаючих картин В. Левенцової. Я сподіваюсь, що ви отримали естетичне задоволення від уроку і натхнення творити нові «шедевральні роботи» (вислів В. Сімейка).

На початку уроку ви зазначали очікувані результати. Чи здійснилися ваші очікування?

Висловлювання учнів.

- Оцінка роботи учнів з погляду: чого я досяг на уроці, чого навчився.

VII. Домашнє завдання

1. За мотивами уроку обрати одну з інтимних поезій В. Сімейка, вивчити напам'ять і створити до неї графіку.