

Ольга
Шикиринська



Інтермедіальна парадигма
філософської прози
Джона Беньяна і
Григорія Сковороди



Ольга Шикиринська

**Інтермедіальна парадигма
філософської прози
Джона Беньяна і
Григорія Сковороди**

Ірбіс
Ізмаїл
2021

ББК 83.3(4Укр)5-84

УДК 821.161.2.09'05.Сковорода+821.111Беньян'03+82.0-312.1

Ш-98

*Рекомендовано до друку вченою радою
Ізмаїльського державного гуманітарного університету
(протокол № 10 від 31.05.2021 р.)*

Рецензенти:

Гальчук О.В., д. філол. н., проф., кафедри світової літератури Київського університету імені Бориса Грінченка;

Зимоля М.І., д. філол. н., проф., завкафедри германської філології та перекладознавства Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка;

Новик О.П., д. філол. н., проф., кафедри української та зарубіжної літератури і порівняльного літературознавства Бердянського державного педагогічного університету;

Ступак І.В., д. філол. н., проф., проректор з міжнародних зв'язків та науково-педагогічної роботи держзакладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К.Д. Ушинського».

Науковий редактор:

Шевчук Т.С., д. філол. н., проф., завкафедри загального мовознавства, слов'янських мов та світової літератури Ізмаїльського державного гуманітарного університету.

Шикиринська Ольга. Інтермедіальна парадигма філософської прози Джона Беньяна і Григорія Сковороди. – Ізмаїл: Ірбіс, 2021. – 204 с.

У монографії студіюється парадигма інтермедіальних образів у філософському доробку Д. Беньяна і Г. Сковороди. Аналізуються естетико-філософські погляди англійського та українського письменників у контексті духовних шукань англійської та української літератури XVII–XVIII ст.; теоретичні засади філософської прози та методологічні аспекти інтермедіальних студій. Окремі розділи присвячено вивченню міжвидової інтерполяції часопросторових мистецьких кодів (театр – музика – танок) та просторово-зорових мистецьких взаємодій (архітектура – живопис – емблема) у творчості Д. Беньяна і Г. Сковороди. Доводиться, що вибір мистецтвознавчого категоріального апарату зумовлений міфолого-релігійною свідомістю авторів, у якій переважають міфологеми театр життя, Бог – Архітектор, Світ – Храм, Людина – Храм, Душа – Місто, музика сфер, малюнок / фарби й інші в контексті художньої рефлексії над культурними універсалами доби бароко: «світ як театр», «світ як музичний інструмент», «життя як сон», «двійництво», «духовна мандрівка», «обитель горня / дольня», «*temento mori*» у процесі пошуку шляхів досягнення щастя.

Монографія розрахована на філологів і всіх, хто цікавиться творчістю Джона Беньяна і Григорія Сковороди.

ISBN 978-617-7473-56-4

© Шикиринська О.Б., 2021

© Видавництво Ірбіс

ЗМІСТ

Слово до читача5

РОЗДІЛ I

Теоретичні аспекти вивчення

творчості Д. Беньяна і Г. Сковороди11

1.1. Творчість Д. Беньяна і Г. Сковороди як об'єкт літературознавчих студій11

1.2. Естетико-філософські погляди Д. Беньяна і Г. Сковороди в контексті духовних пошуків англійської та української літератури XVII–XVIII ст.17

1.3. Філософська проза як художній феномен риторичної епохи25

Висновки до розділу I36

РОЗДІЛ II

Інтермедіальні студії в контексті методологічних засад

порівняльного літературознавства39

2.1. Міждисциплінарні праці в історичному розвої39

2.2. Парадигма інтермедіальних образів у художньому творі48

2.3. Методологія дослідження літературно-мистецьких взаємодій епохи бароко58

Висновки до розділу II76

РОЗДІЛ III

Міжвидова інтерполяція часопросторових

мистецьких кодів у прозі Д. Беньяна і

Г. Сковороди: театр – музика – танок79

3.1. Театральний характер прози Д. Беньяна і Г. Сковороди79

3.2. Музикалізація художнього дискурсу Д. Беньяна і Г. Сковороди93

3.3. Хореографічні лексеми в доробку Д. Беньяна і Г. Сковороди104

Висновки до розділу III112

РОЗДІЛ IV

Просторово-зорів літературно-мистецькі взаємодії у творчості Д. Беньяна і Г. Сковороди:

архітектура – живопис – емблема	114
4.1. Архітектурні концепти у моделі світу Д. Беньяна і Г. Сковороди	114
4.2. Живописні та скульптурні образи в художній прозі Д. Беньяна і Г. Сковороди	128
4.3. Емблематичні інтеракції у творчості Д. Беньяна і Г. Сковороди	135
Висновки до розділу IV	159
Висновки	161
ДОДАТОК 1.	
Емблеми, покладені в основу збірки Д. Беньяна «Книга для хлопчиків та дівчаток. Божественні емблеми, або одухотворення тимчасових речей» (1686) (п. 4.3.)	167
ДОДАТОК 2.	
Емблеми, які відтворив Г. Сковорода у діалозі «Разговор, называемый алфавит, или букварь мира» (п. 4.3.)	172
Список використаних джерел	174

Слово до читача

В умовах глобалізації сучасної культури міждисциплінарні праці посідають все більш вагоме місце з огляду на потребу глибшого розуміння синкретичного характеру художньої творчості, що найповніше розкривається в контексті теорії взаємодії різних видів мистецтв. Найточніше поняття взаємодії мистецтв, яке відбувається за допомогою різних художніх інтеракцій, позначається через сформульовану у другій половині ХХ ст. категорію «інтермедіальність». Теорія інтермедіальності передбачає вивчення змістової та образної взаємодії різних видів мистецтв у тексті художнього твору. Вона виступає як особливий спосіб організації художнього твору і як специфічна методологія. Феномен інтермедіальності полягає у розширенні можливостей інтерпретації літературного твору не тільки за допомогою літературознавчого інструментарію, але й збагачення його мистецтвознавчою термінологією.

Інтерес до феномена інтермедіальності підтверджується динамікою проведення різноманітних міжнародних конференцій: «Поэзия и музыка» (Москва, 1973), «Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets» (Berlin, 1984), «Literatur und Musik. Komparatistische Studien zu Strukturanalogien» (Fr/M, 1995), «Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film» (Darmstadt, 1995), «Слово и музыка» (Москва, 1994, 1995, 1996, 1998, 2002), «Литература в системе искусств: методология междисциплинарных исследований» (Санкт-Петербург, 2000), «Word and Music Studies» (Amsterdam – New York, 2002, 2005, 2008), «Bachtin and Intermediality» (Växjö: 2009), «Transmedial Interaction: Western/non-Western Media Arts» (Växjö, 2011), «The Arts and the Senses; Intermediality and Multisensorial» (Stockholm University, 2009). 2006 року був заснований австрійський Центр інтермедійних досліджень у Граці (Centre for Intermediality Studies in Graz (CIMIG)), результатом чого став періодичний вихід наукової літератури серії «Studies in Intermediality» (SIM). Темою чер-

гового філологічного семінару «Методологічні і теоретичні проблеми літературознавства», що проходить в Інституті філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, є «Інтермедіальність: теорія і практика» (січень, 2016), а з 2011 року співробітники відділу компаративістики Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАН України плідно працюють над плановою темою «Література в системі мистецтв».

Західні теоретики міждисциплінарних досліджень у галузі літературознавства скеровують свої зусилля на виявлення інтермедіальних типологій та відношень, вивчають особливості міжкультурних взаємодій, моделі інтермедіальних зв'язків та їх методологічні засади, що висвітлено у низці фундаментальних праць (Вернер Вольф (Werner Wolf) [296], Ларс Ельштрєм (Lars Elleström) [261], Ааге Хансен-Льове (Aage Hansen-Löve) [266], Стівен Пол Шер (Steven Paul Scher) [283], Йєнс Шрютер (Jens Schröter) [284]. Інші науковці пишуть про функції інтермедіальних досліджень у культурі, кіно тощо [269], [280].

Проблеми інтермедіального аналізу і літератури в контексті мистецтв також представлені у доробку українських науковців та вчених пострадянського простору (Ірини Азіз'ян [5], Ірини Борисової [35], Рути Брузгене [37], Лесі Генералюк [49], [52], [55], Світлани Петрової [152], Валентини Силантьєвої [172], Наталії Тішуніної [189], Марії Фоки [205], Анастасії Хамінової [209], Елліни Циховської [212], Ірини Школи [233] й ін.). Зацікавленість сучасних літературознавців інтердискурсивними студіями призвела до появи значної кількості публікацій та дисертацій, у яких на прикладі творчості тих чи інших митців досліджуються проблеми. Так, у полі зору українських учених перебувають Тарас Шевченко [55], Леся Українка [100], Павло Тичина [205], Микола Хвильовий [69]; у російській науковій літературі з'явилися праці, присвячені вивченню інтермедіального простору у творчості Олександра Пушкіна [153], Івана Тургєнєва, Льва Толстого, Антона Чехова [151], [170], Оскара Вайльда [217], Ромена Роллана [155], Тоні Моррісона [90], Девіда Лоуренса [12], Володимира Одоєвського [208] й ін.

Актуальність дослідження інтермедіальної парадигми філософської прози Д. Беньяна і Г. Сковороди зумовлена назрілою потребою в систематизації сучасного категоріального апарату й методологічних стратегій для розв'язання проблем міждисциплінарних досліджень, а також перспективами вивчення інтермедіального характеру літератури епохи бароко на прикладі компаративного студіювання творчості яскравих представників філософської прози Англії та України XVII–XVIII ст. – Джона Беньяна (John Bunyan, 1612–1688) і Г. Сковороди (1722–1794).

Стан вивчення філософської прози в сучасному літературознавстві представлений недостатньою мірою і пов'язаний з невизначеністю формулювань щодо сутності поетики цього жанру. Відтак не існує загальноновизнаного уявлення про жанрову специфіку філософської прози. В рамках «риторичної епохи» (V ст. до н.е. – XVIII ст. н.е. включно) вона розвивалася на межі літератури і теології на засадах арт, текне й мімесису. Доба бароко привнесла у філософську прозу образну емоційність, декоративність, експресивність та напружену метафоричність. У наукових дослідженнях Сергія Аверинцева [1], Ігоря Козлика [98], Олександра Михайлова [129], Євгена Черноіваненка [213] підкреслюється виразна синтетична складова способу мислення давніх митців, яка породжувала зближення та зрівняння різних видів наук і мистецтв, поетики й риторики як переосмислення глибинних основ культури, збираючи все, що було доступно європейській культурі впродовж її тривалого розвитку з античної доби під знаком морально-риторичної системи знання. Виразне художнє начало філософської прози у творах давньої літератури та представлені в його рамках активні інтеракції між різними видами мистецтв становили підґрунтя для існування інтермедіальної поетики у творах давньої літератури, однак ця наукова проблема ще не отримала достатнього висвітлення у працях учених.

В основу цієї монографії покладено зіставлення філософської прози Д. Беньяна та Г. Сковороди в контексті актуальних питань інтермедіальної поетики. З цією метою автор вивчає художній доробок Д. Беньяна та Г. Сковороди як яскравих і неординарних

представників духовних пошуків англійської та української літератури епохи бароко під кутом зору інтермедіальної поетики їх творів; аналізує праці з основ інтермедіальної поетики в контексті методологічних пошуків сучасної компаративістики; з'ясовує особливості міжвидової інтерполяції часово-просторових мистецьких кодів (театр – музика – танок) у філософській прозі Д. Беньяна та Г. Сковороди; виявляє інтеракції між просторово-зоровими видами мистецтв (архітектура – живопис – емблема) у філософській прозі Д. Беньяна та Г. Сковороди.

Матеріалом дослідження послуговували філософські твори Д. Беньяна «Шлях паломника», «Крістіана та її діти», «Духовна війна...», «Вузькі Врата...», «Життя і смерть містера Бедмена...», збірок «Духовні пісні», «Божественні емблеми...»; Г. Сковороди «Наркісс...», «...Алфавит или букварь мира», «Разговор пяти путников...», «...Асхань...», «Бесѣда 1...», «...Потоп Зміин», «Кольцо...», «Пря бѣсу со Варсавою» й ін.

Наукова новизна проведеного дослідження полягає в компаративному прочитанні творчості Д. Беньяна і Г. Сковороди; виявленні спільного стрижня релігійно-філософської платформи митців та індивідуальних авторських способів художнього самовираження; дослідженні інтермедіальної основи барокової поетики; структуруванні методологічної бази міждисциплінарних студій з виокремленням таких положень:

1. Інваріантна складова художньої специфіки філософської прози як жанру за доби «риторичної епохи» представлена органічною взаємодією естетичних і духовних пошуків з превалюванням інтелектуально-логічного начала в способах художнього самовираження. Свідома белетризація філософських ідей актуалізувалась у XVII–XVIII ст. на противагу домінуючому раціоналістичному науково-описовому стилю класичної філософії.

2. Інтермедіальна основа барокової поетики репрезентована численними архітектурними, скульптурними, живописними, музичними концептами та назвами творів мистецтв; діалогом різних видів мистецтв через взаємодію несхожих художніх референцій; появою та розвитком синтетичних за своєю природою жанрів (опера, ораторія, музична драма тощо). Актуалізація

міжвидової взаємодії часових і просторових мистецтв пов'язана з прагненням повернути елементи втраченого синтезу мистецтв у діалектиці розвитку мистецтва як такого.

3. Серед часопросторових мистецьких кодів театральність постає провідною культурологічною рисою творів Д. Беньяна та Г. Сковороди, адже її джерела не тільки сягають корінням транскультурної універсальності й духовного синкретизму барокового світовідчуття, але й поєднують в одне ціле текст, музику й танок як види мистецтва. Часопросторові інтермедіальні образи слугували повнішому відображенню культурних універсалій доби бароко «*світ як театр*», «*світ як музичний інструмент*», «*життя як сон*», «*двійництво*».

4. Просторово-зорові літературно-мистецькі взаємодії в доробку Д. Беньяна та Г. Сковороди фокусуються на художньому осмисленні архітектурних, скульптурних та емблематичних концептів через розкриття барокових культурних універсалій «*світ як храм*», «*людина як храм*», «*людина як місто*», «*духовна мандрівка*», «*обитель горня / дольня*», «*temento mori*» в контексті пошуку шляхів досягнення щастя.

5. Єдиним культурним кодом філософсько-релігійної складової художньої спадщини Д. Беньяна та Г. Сковороди є бажання відійти від догматичного сприйняття узвичаєних у їхніх країнах церков (католицької / православної), протестні умонастрої, намагання піднятися на щаблі найвищого духовного прозріння шляхом поєднання засобів споглядального та інтелектуально-логічного мислення.

В сучасному зарубіжному літературознавстві дослідження літератури в системі мистецтв посідає пріоритетне місце, оскільки дозволяє поглиблено вивчити родинні зв'язки між різними художніми формами, їх взаємозв'язок, взаємовплив, у тому числі дослідити численні описи в літературі естетичного ефекту та натхнення від різних видів мистецтва. Перспективи студіювання синтезу мистецтв у художній літературі були переосмислені в другій половині ХХ століття, в період так званої «першої кризи» літературної компаративістики. На ІХ Конгресі міжнародної асоціації порівняльного літературознавства у

м. Інсбрук (1979) відбулося офіційне визнання раніше широко обговорюваної ідеї вивчення літератури в системі мистецтв офіційною галуззю компаративістики. У сучасних порівняльних студіях стратегічного значення набули інтермедіальні дослідження, зокрема перекладознавча і культурологічна сфери літературних взаємодій.

У методологічній площині вивчення літератури в системі мистецтв спираємося на праці Оскара Вальцеля (Walzel, 1920), який обґрунтовував зв'язок між явищами літератури і розвитком філософської думки певного періоду; Освальда Шпенглера (Spengler, 1993) в контексті його теорії «аполлонівської» та «фаустівської» груп мистецтва; соціологічний метод Арнольда Хаузера (Hauser, 1958; 1953), що розкриває філософію функціонування та історичного розвитку мистецтва; роботи Юрія Лотмана про структуру тексту і поліглотизм культури (Lotman, 1992).

Аналіз сучасної теоретико-методологічної бази в галузі Sister Arts Studio дозволяє вивести таку парадигму типів міжвидового інтеракціонізму в системі взаємодії мистецтв: об'єднання просторово-часових характеристик (Г.Е. Лессінг); міжвидова інтерполяція мистецтвознавчих кодів (театральність прози, емблематичність дискурсу, музичність поезії / прози та ін.); репрезентація одного виду мистецтва («медіа») за допомогою виразних засобів іншого з взаємодоповнення знакових систем кожного з них (екфразис, живопис у кіно, архітектура на фотографіях тощо). В основу класифікації видів мистецтва в цьому дослідженні покладено сформульований Г.Е. Лессінгом принцип їх розподілу на *просторові* (Архітектура, Скульптура, Живопис й ін.), *часові* (Музика, Література) і *часопросторові* (Хореографія, Театр, Балет й ін.).

Теоретичні аспекти вивчення творчості Д. Беньяна і Г. Сковороди

1.1. Творчість Д. Беньяна і Г. Сковороди як об'єкт літературознавчих студій

Наукові праці останніх десятиліть з проскрибованої у радянському літературознавстві поетики українського бароко (М. Кашуба, С. Кримський, Б. Криса, В. Крекотень, Д. Наливайко, Р. Радишевський, М. Сулима й ін.), українсько-англійських зв'язків цього ж періоду (І. Арендаренко, Р. Зорівчак, Д. Наливайко) численні сквородинознавчі дослідження (Ю. Барабаш, Г. Верба, У. Усіченко, М. Корпанюк, Л. Махновець, М. Попович, Л. Ушкалов, Д. Чижевський, Т. Шевчук та ін.) сформуvalи підґрунтя для проведення типологічних досліджень у галузі англійської та української літератури епохи бароко в контексті об'єктивного відтворення широкого культурно-історичного тла, на якому відбувалося формування основ світоглядних орієнтирів певних митців. Такими постатями в цій роботі стали представники англійського та українського літературного бароко – Д. Беньян і Г. Сковорода.

Творчість Г. Сковороди стала об'єктом наукового студіювання лише наприкінці ХІХ ст., після появи першого друкованого видання його творів у 1861 році (СПб) та ювілейного видання його праць за редактуванням Д. Багалія (1894, Харків). Сучасна сквородіана складається з потужного дослідницького доробку, який, за підрахунками Л. Ушкалова, наприкінці ХХ ст. налічував 2203 історіографічні одиниці [196].

Як констатують сучасні сквородинознавці [224, с. 104–108], існує кілька основних актуальних векторів вивчення творів Г. Сковороди, зокрема: Сковорода і богослов'я, Сковорода і патристика, Сковорода і Біблія, прогалини в яких зумовлені

історичними причинами нехтування християнською тематикою в літературознавстві. В цьому дослідженні основний акцент зроблено на студіюванні філософсько-релігійної прози українського любомудра в компаративному аспекті.

Порівняльне вивчення творчості Г. Сковороди з художнім доробком представників інших літератур має довгу історію. Упродовж минулого століття його спадщина була предметом уваги філософів, педагогів, літературознавців і зазвичай входила у площину компаративного студіювання, оскільки роботи українського митця мають не тільки національне, але й світове значення. Л. Ушкалов констатує: «У присвячених Сковороді історико-філософських працях зринає довга вервечка імен новочасних західних філософів, з якими так чи так пов'язана або корелює його творчість. Серед них – Адорно, Ангел Сілезій, Арндт фон Арнім, Готфрід Арнольд, Баадер, Бавмайстер, Ролан Барт, Френсіс Бейкон, Беме, Бергсон, Берклі, Brentano, Джордано Бруно, Буддей, Валентин Вайгель, Лоренцо Валла, Християн Вольф, Гайдеггер, Міхаель Ган, Гегель, Гердер, Гуссерль, Гассенді, Гуго Гроцій, Декарт, Дельоз, Еразм Роттердамський, Зольгер, Кант, Кеплер, К'еркегор, Атанасій Кірхер, Кляйст, Коменський, Коперник, Квірін Кульман, Леонардо да Вінчі, Локк, Раймунд Люлій, Лютер, Ляйбніц, Мальбранш, Маркс, Габріель Марсель, Муньє, Ніцше, Новаліс, Піко де ла Мірандола, Рікер, Сведенборг, Сен-Мартен, Поппер, Руссо, Спіноза, Фіхте, Себастьян Франк, Фуко, Шеллінг, Фрідріх Шлегель, Шляермахер, Шопенгауер, Карл-Густав Юнг, Ясперс та інші, – тобто представники найрізноманітніших гілок європейської інтелектуальної традиції від доби Ренесансу до постмодерну включно» [196, с. 666].

Як бачимо, цей потужний список не представлений розвідками, пов'язаними з порівняльним дослідженням творчості Г. Сковороди і Д. Беньяна. Факт відсутності існування подібних студій зумовлений об'єктивними причинами. Творчість протестантського проповідника XVII ст. була маловідомою в СРСР, у дореволюційний час доробок українського митця потребував загальнонаукового опису в різних напрямках, адже був малодоступний

(перше видання праць побачило світ 1861 року (СПб), решта – 1894 (Харків) і 1912 (СПб)). У російському перекладі книга Д. Беньяна «Путь паломника» вперше вийшла 1782 року й уже через чотири роки була перевидана через неабиякий інтерес читача, але вже у складі чотиритомного видання творів англійського письменника. Найбільш відома повість неодноразово перевидавалася в Російській імперії у перекладі Ю.Д. Засецької як «Подорож Християнина» (1819; 1878; 1881; 1890; 1908; 1910) та в іншому перекладі як «Подорож пілігрима. Алегоричне оповідання про боротьбу християнина у цьому світі та його перехід у небесний» (1903; 1911).

Про рівень популярності творчості Д. Беньяна красномовно свідчать не тільки численні перевидання у російських перекладах, але й факти активної рецепції його міфологем та ідеологем. Так, під впливом резонуючого з романтичною естетикою образу бунтівного Пілігрима Олександр Пушкін (1799–1837) написав знамениту поему «Подорожанин» (1835), відобразивши в ній власний життєвий досвід; Вільям Теккерей (1811–1863) запозичив у нього метафору «Ярмарок пихи» для назви одного зі своїх найкращих романів («Vanity Fair», 1848). Своєрідною гумористичною відповіддю-пародією на знану книгу англійського релігійного письменника стали романи Марка Твена (1835–1905) «The Innocents Abroad or The New Pilgrims' Progress» («Простакки за кордоном або шлях нових паломників», 1869) та Клайва Льюїса (1898–1963) «Pilgrim's Regress» («Кружляння Паломника», 1933). У російській літературно-критичній спадщині знаходимо численні згадки про Беньяна в епістолярії Миколи Лескова, Льва Толстого та інших письменників. За переконанням багатьох літературознавців, повість «Путь Паломника» увійшла до золотого фонду англійської літератури на рівні із «Втраченим раєм» його сучасника Джона Мільтона (Milton, 1608–1674).

Однак, незважаючи на виразні свідчення популярності творчості Джона Беньяна, у Російській імперії (частиною якої була й Україна), її значимості для національної культури, історіографія наукових праць, присвячених аналізу творчості англійського письменника і богослова, небагата. Питання міжкультурного

діалогу О. Пушкіна і Беньяна висвітлювалося у працях Олександра Габричевського [45], Дмитра Благого [30], Олександра Долініна [67], Галини Шлейкіної [234]; М. Лескова і Беньяна – в студії Олени Яхненко [239]. Проблемі рецепції творчості Беньяна в російській літературі XVII–XVIII ст. присвячено низку публікацій і дисертаційну роботу Петра Коздриня [97].

Незначний відсоток досліджень на пострадянському просторі компенсує зарубіжна історіографія, що складається з праць Дж. Брауна (Brown) [242], Ола Елізабет Вінслоу (Winslow) [295], Річарда Дуттона (Dutton) [260], Джеймса Роджерса (Rodgers) [282], Альберта Дж. Фостера (Foster) [263], Моніки Фурлонг (Furlong) [264] й ін. Серед публікацій останніх десятиліть найбільш значущими є розвідки К. Чонг (Chong) [254], С. Сим (Sim) [287] та ін.

Доцільність компаративного вичення творчої манери яскравих авторів філософської прози Англії та України XVII–XVIII ст. – Джона Беньяна та Григорія Сковороди підтверджується думкою Дмитра Чижевського. У праці «Філософія Григорія Сковороди» (1934) він згадує цих двох релігійних письменників в одному типологічному ряді як яскравих інтерпретаторів ідеологемі «життя-мандрівка». «Ні Ковалінський, ні Сковорода, – пише він, – не висловлюють нічого іншого, а тільки науку про царство Боже як «рідний край» (patria) людини та про те, що життя наше в цьому світі – лише мандрівка; думку цю зустрінемо в містиків усіх часів: Майстер Екгард натякає на неї на початку своєї «Книги божеської втіхи», Беме пише про те, що «діти Божі в цьому світі не дома, а лише – мандрівники, що охоче залишають усе в цьому світі. Найвидатнішим виявом цієї думки та викликаного нею настрою є відома «Мандрівка пільгрима» англійського релігійного поета XVII віку Дж. Беньяна...» [216, с. 334].

Адекватність зіставлення творчого доробку Д. Беньяна та Г. Сковороди під кутом зору інтермедіальності зумовлена низкою об'єктивних чинників. Релігійно-філософська проза обох митців написана у річищі барокових художніх пошуків (емблематика, складні метафори, драматизація тощо); всупереч тради-

ційному для літератури епохи бароко песимізові, їх творчості притаманне виразне сатиричне й оптимістичне начало; обидва є носіями оригінальних естетико-філософських поглядів, чільне місце в яких посідає алегорія як метод розуміння Святого Письма та художнього самовираження своїх ідей; Г. Сковороді в цілому були близькі протестантські релігійні умонастрої, а відтак порівняння його доробку зі спадщиною найвідомішого представника англійської протестантської літератури дозволить з'ясувати збіги й розбіжності в естетико-філософській моделі світу обох митців; концепція ідеальної особистості у творчості Беньяна і Сковороди стала унікальним явищем і для англійської, і для української літератури; кожний з аналізованих авторів завершує у національній літературі своєї країни духовні пошуки барокової доби.

І англійський, і український письменник сповідували мандрівний спосіб життя у пошуках істини в роздумах про призначення людини, внаслідок чого їх творчість фокусується на проблемі Людини, її сутності та долі, сенсу життя в контексті релігійного критицизму та погляду на людину як малу частинку світу (мікрокосм). Обидва визнавали принцип релігійної свободи та свободи совісті у духовних питаннях. Цікавим є той факт, що основні відомості про Беньяна і Сковороду дісталися нащадкам від їх біографів, написаних в агіографічному стилі на кшталт «Життя...» після їх смерті. Існуючі розбіжності у світоглядних орієнтирах та засадах художнього самовираження демонструють індивідуальні авторські інтенції, які розкриваються в контексті національної специфіки англійської та української літератури XVII–XVIII ст.

Спадщина Д. Беньяна і Г. Сковороди відноситься до різновиду філософської релігійної прози, що є синтетичним за жанровою ознакою видом художньої літератури, християнської публіцистики і філософії. Ця писемна діяльність зазвичай скерована на розповсюдження ідейного змісту релігійних уявлень і переконань автора; розрахована на певну аудиторію і пристосована до її смаків; зважає на можливості адекватного сприйняття написаного, для чого використовуються елементи традиційних літера-

турних і публіцистичних жанрів (поема, діалог, оповідання, повість, трактат). Філософській прозі властиві ознаки релігійної публіцистики, як-от: полемічність, особистісність оповідання, документалізм, органічне поєднання емоційно-образних та раціонально-понятійних засобів викладу в контексті актуальних конфесійних, онтологічних, моральних проблем, що стоять перед суспільством (див. детальніше: [1], [165], [193], [212]).

Такий вид літературної творчості побудований на традиційних риторичних прийомах, скерованих на мистецтво переконати свою читацьку аудиторію. У самому розумінні риторики, як підкреслює Михайло Гаспаров, «схрещуються література, філософія, публіцистика і школа» [47]. Автори філософської прози активно використовують багатство літературної мови (епітети, метафори, метонімії тощо), міфопоетичну образність (античну та національну) і щедро прикрашають тексти цитатами з релігійних (Старий і Новий Заповіти, апологетична література) та інших релігійних джерел (античних, християнських та новочасних).

Повне зібрання праць Д. Беньяна майже на восьми сотнях сторінок уперше побачило світ 1857 року в лондонському виданні Джорджа Оффора та Генрі Стебінга. Спадщина письменника представлена перекладеними десятками мов світу романами «Подорож пілігрима у небесну країну» (The Pilgrim's Progress, 1678), у повній назві якого додатково зазначено «Алегоричне оповідання на кшталт сновидіння»; «Духовна війна. Перемога царя Шаддая над Дияволом»; «Крістіана та її діти»; «Життя та смерть містера Бедмена» (The Life and the Death of Mr Badman, 1680), численними проповідями, серед яких найбільш значущі: «Престол Благодаті»; «Про Антихриста та його Безлад» (Of Antichrist and His Ruin, 1692), «Святе місто або Новий Єрусалим» (The Holy City or the New Jerusalem, 1665); «Вузькі Врата, великі складнощі для тих, хто збирається на небеса» («The Strait Gate, Great Difficulty of Going to Heaven, 1676), «Причинки» («Reasons») тощо та збірками віршів: «Духовні пісні», «Книга для хлопчиків та дівчаток», «Єдина потрібна річ або серйозні роздуми про чотири головні речі: Смерть, Правосуддя, Небеса, Ад» та ін.

Недостатність праць, присвячених вивченню творчості Дж. Беньяна, пов'язана з відсутністю перекладів значної кількості його художнього доробку, зокрема популярної на європейських теренах у XVII–XIX ст.ст. «Книги для хлопчиків та дівчаток: Країна Римованих рядків для дітей» (1686), яка у виданнях після смерті автора виходила під назвою «Божественні емблеми або одухотворення тимчасових речей» («Divine Emblems or Temporal Things Spiritualised», 1724, 1867 та ін.).

Спадщина Г. Сковороди представлена філософськими діалогами («Наркіс...», «...Ікона Алквіадська», «...Жена Лотова», «Брань архистратига Михаїла со Сатаною», «Пря б'їсу со Варсавою» й ін.), проповідями «Убуждєся видєша славу єго», «Да лобжет мя от лобзаній уст своїх!» кінця 1760-х років, віршами (збірка «Сад божественних пісень», пісні та фабули, написані впродовж 1760–1770-х років), байками («байки Харківські», 1774), перекладами з новолатинської лірики та давньоримської прози.

Як бачимо, компаративному аналізу може підлягати філософська релігійна проза, що на жанровому рівні представлена діалогом, трактатом, проповіддю, має виразний театралізований характер, сповнена алегоричності та символізму, епітетів та метафор і базується на біблійній системі образів, зокрема й духовні пісні обох митців, збірки яких мають виразну подібність у назвах («Сад божественних пісень» та «Духовні пісні» (Spiritual Poems)).

1.2. Естетико-філософські погляди

Д. Беньяна і Г. Сковороди в контексті духовних пошуків англійської та української літератури XVII–XVIII ст.

Англійська й українська літератури XVII–XVIII ст. є яскравою сторінкою в розвитку кожної з національних літератур. Цивілізаційні й культурні зміни Нового часу пов'язані зі становленням нової картини світу та нового світовідчуття людини, що починає «впізнавати себе» у складному часі, в який увірва-

лися безкомпромісні буржуазні відносини. Ментальні зміни зумовили формування та зростання самосвідомості національних держав, буржуазні революції у Нідерландах та Англії, Тридцятирічна війна, колонізаційні та визвольні рухи у східних країнах, поява великих міст, динаміка торговельних стосунків в умовах абсолютизму, відкриття у галузі фізики, математики, астрономії тощо. Збільшення наукових досягнень розвивалося у пропорційних відносинах зі зростанням скептицизму, що провокувало пошук спасіння в лоні релігії. Однак і церква не залишалася острівцем стабільності в мінливому світі, який потрясали реформаційні та контрреформаційні рухи, сектарство, що спричинило появу різноманітних містичних течій у релігії та відбиття цього процесу в літературі.

Творчість Д. Беньяна і Г. Сковороди розглядається в контексті духовних пошуків англійської та української літератур XVII–XVIII ст. як різновид релігійно-філософської прози. Історико-культурні передумови загального розвитку національних літератур цього періоду мають багато в чому схожі естетичні риси, зокрема й виразні індивідуальні особливості. Зазначена доба стала виключно складним і важливим періодом у житті обох країн. У політичній історії України відбувся перехід правобережних земель до складу Речі Посполитої із закономірною появою протестних настроїв і зростанням визвольної боротьби, яка закінчилася спробами створення національної державності. Цей період також пов'язаний з відчутним культурним піднесенням: виникненням братських шкіл і академій, розвитком книгодрукування різними мовами (староукраїнською, польською, латиною та російською), яке на тлі масового переселення сприяло культурній інтеграції регіонів; розквітом барокової архітектури. В Європі формуються абсолютні монархії (Франція, Іспанія) й одночасно укріплюється середній, буржуазний клас (Голландія, Німеччина, Англія); внаслідок міждержавних воєн постійно змінюється мапа Європи; активізується колоніальний рух на південь і захід.

У релігійному житті України найважливішими подіями стали: укріплення позицій греко-римської церкви на західній

Україні як наслідок союзу київської метрополії з Римською церквою (Брестська унія, 1596), вимушена відмова Києво-Печерської Лаври від константинопольського патріархату на користь московського (1686), відкриття й успішна просвітницька діяльність єзуїтських колегій у центральних та східних регіонах України. Незважаючи на гостру духовну боротьбу, яскравим виразом якої в тогочасному письменстві стала полемічна література, в цілому в країні панував конфесійний лібералізм.

Найважливішою подією у культурному житті Європи став рух Реформації. І хоча процеси теологічної дискусії з папством безпосередньо не торкнулися України, яка знаходилася у православному культурному просторі, проте одне із головних досягнень протестантського руху – переклад національними мовами Святого Письма мав наслідки і в наших землях, що на той час перебували у складі Великого Князівства Литовського. Невдовзі після появи першої писемної пам'ятки литовською мовою – лютеранського Катехізису (1547), здійсненого родоначальником літературної литовської мови Мартінасом Мажвідасом (1510–1563), ченці волинського Пересопницького монастиря переклали Євангеліє з церковнослов'янської простою українською мовою, яке нині відоме як «Пересопницьке Євангеліє» (1561) і сьогодні є визначною рукописною пам'яткою староукраїнської мови і мистецтва XVI ст. та символом української нації.

У XVII–XVIII ст. релігійне життя Англії, Нідерландів, Німеччини та скандинавських країн розвивалось у контексті протестантських умонастроїв та боротьби з ними в рамках Контрреформації. В Англії 1534 року помісна церква відходить з-під влади Риму як Англійська Церква, поступово вбираючи реформаційні надбання. Так, при формальному збереженні католицьких Символів віри (catholic creeds) і форм служіння, літургійна практика зазнала нових віянь, яскравим виразом яких став феномен англійського пуританізму, що значно вплинув на хід англійської буржуазної революції 1640–1660-х років. Знайомство англійців з досвідом германської та швейцарської Реформації, судженнями шотландських кальвіністів тощо переконувало у духовних перевагах віросповідування без пишної обрядовості

та влади єпископату. Серед численних різновидів пуританізму (пресвітеріанство, конгрегаціоналізм, меноніти, квакери) на особливу увагу заслуговують засади англійського баптизму, які сповідував Джон Беньян. В основу цієї релігійної течії покладено такі ідеї: єдиним джерелом віровчення є Біблія; заборона поклоніння предметам культу та зображенням; можливість вільного причастя для християн інших конфесій; хрещення через обов'язкове занурення у воду; самоуправління общинного життя та незалежність від світських та церковних структур; невідмінна проповідницька діяльність кожного баптиста.

І в Англії, і в Україні XVII–XVIII ст. церква присутньо впливала на літературні смаки й спосіб думання прогресивних діячів свого часу, незважаючи на її ортодоксальний чи реформаторський статус. В Україні серед письменних селян і міщан популярними жанрами залишалась ораторська-повчальна проза, житія, полемічні й драматичні твори, духовні вірші, панегірики. Вірші писалися і друкувалися різними мовами: церковнослов'янською, латинською, українською, польською та російською. На відміну від багатомовності староукраїнської літератури, в об'єднаному Королівстві панувала рідна англійська мова та застосовувалась латина, а у жанровому розрізі розвивався галантно-героїчний, реально-побутовий та сатиричний роман, метафізична школа та евфуїзм (преціозна література).

Українська література XVII–XVIII ст. відповідає універсальному європейському стилю епохи у таких жанрах, як мемуарно-історична, ораторська, агіографічна, паломницька і полемічна проза, бурлескно-сатирична і панегірична поезія, шкільна драма (Лазар Баранович, Іоанікій Галятовський, Антоній Радивилівський, Іван Величковський, Феофан Прокопович, Дмитрій Туптало (Ростовський), Стефан Яворський, Митрофан Довгалецький, Василь Григорович-Барський, Григорій Грабянка, Самійло Величко, Петро Кохановський, Іван Некрашевич, Григорій Сковорода та ін.).

Культурний код розвитку європейських країн формує барокове світовідчуття у складних взаємовідносинах з ідеологією Ренесансу та класицизму. В барокових ознаках тогочасного

письменства переважають спільні естетичні ознаки: виразний алегоризм, присутня антична художня та міфопоетична образність, драматичність, антитетичність і контрастність, пишні метафори, риторичність. В епічній (історичні пісні, балади, думи), педагогічній та ораторській літературі однаковими є ідеї освітництва, громадянського гуманізму й лицарства, прагнення виховувати молодь на принципах патріотизму, братства, вірності. Релігійна література базувалася на реформаторських ідеалах або боротьбі з ними, тому в обговоренні проблемних питань у релігійній дискусії простежуються такі яскраві форми, як експресія, гумор, фольклорна тематика, прагнення вразити і захопити читача.

У творчості Джона Беньяна, з одного боку, спостерігаємо активне звернення до популярних за його доби алегоричних образів, які зазвичай були традиційними персонажами шкільних драм: дів Мудрість (Prudence), Благочестя (Piety), Милосердя (Charity) як виявів добродетелі; лжесвідків Заздрість (Envy), Марновірство (Superstition), Наклеп (Pickthank) як уособлення вад; Впертий (Destinate), Зговірливий (Pliable), Боязкий (Timorous), Недовірливий (Mistrust) як рис людського характеру («Путь паломника») тощо. З іншого боку, констатуємо відхід від середньовічно-алегоричного мислення, оскільки автор зміг наділити всіх умовних персонажів яскравими життєвими рисами. Відомий англійський державний діяч, історик і літературний критик Томас Маколей (Macaulay) у рецензії на видання творів Беньяна 1830 року зазначив, що вперше у світовій літературі алегоричний письменник спромігся «надати абстрактному інтерес конкретному» [цит. за: 30, с. 54], адже зазвичай люди підмінялися на уособлення, а в нього навпаки – уособлення перетворено на людей.

Творчість Г. Сковороди також вийшла за рамки традиційної української літератури свого часу, оскільки мислитель відрізнявся виразним релігійним критицизмом, щоправда, без ознак конфесійної полеміки. Якщо у творчості Д. Беньяна знайшли вираження ідеї англійського баптизму, за які він був ув'язнений упродовж 12 років, то український мислитель завжди залишався

у лоні православної церкви. Втім, за спосіб вираження своїх релігійних поглядів, він неодноразово спіткав різного роду гоніння. Так, 1768 року Сковороду було звільнено з Харківського колегіуму як вчителя катехізису в додаткових класах, відрихтих для юнаків інженерно-технічного спрямування через невідповідність його курсу «Начальная дверь ко християнскому благонравію» основам катехізисної проповіді. Дійсно, мислитель не додержувався стандартів катехізису (запитання-відповідь), а свої міркування звів до встановлення паралелей між язичницьким і християнським богочитанням. Як відомо з нарису його біографа Михайла Ковалинського, за життя філософу закидали сповідування маніхейської єресі та умонастроїв популярних на той час у Російській імперії масонів мартиністів [174, с. 468]. Такої ж думки дотримувався і видавець його праць 1912 року Володимир Бонч-Бруевич і Михайло Грушевський [62, с. 130]. А більш обережні у своїх оцінках дослідники констатували в його поглядах «потенціал сектанта» (Володимир Ерн [237, с. 331]), зв'язки з поглядами німецьких містиків Нового часу (Дмитро Чижевський [216, с. 342]), «синтезу філософії, теології та містики» (Леонід Ушкалов [202]).

Інші сучасні науковці схильні вбачати у поглядах Г. Сковороди вплив доктрини масонського розенкрейцерства (Л. Шаміна [218]), відбиття традицій німецького пієтизму у двох ранніх релігійних трактатах (Т. Шевчук [225]) та вплив філософських поглядів Г. Сковороди на формування баптизму в Україні (В. Скороход [177]). Порівнюючи філософсько-релігійні умонастрої Сковороди з доктриною німецького пієтизму, Тетяна Шевчук констатує: «...в естетичному світогляді Григорія Сковороди традиції німецького пієтизму простежуються в ракурсі типологічної подібності мовностилістичних (екзальтований спосіб викладу ідей у контексті форм логічного доведення їх сутності) та певних сторін релігійно-філософських переконань (психологізація віри; мотиви осягнення Бога у власному серці; увага до внутрішнього світу індивіда; розвиток відчуття внутрішньої побожності; право вільного тлумачення Біблії; неприйняття церковної обрядовості). Водночас інтереси німецьких пієтистів і

Сковорода суттєво різняться в розумінні шляхів реалізації вказаних постулатів, набуваючи в ранніх роботах українського мислителя тільки зовнішніх ознак» [122, с. 122–123]. Якщо взяти до уваги той факт, що доктрина німецького пієтизму у своїй основі корелює з англійським баптизмом, то можна впевнено констатувати наявність протестних релігійних переконань в українського любомудра.

Релігійна складова світогляду українського мислителя як така вивчена недостатньо, що зумовлено радянськими установами й відсутністю у науковців тих часів спеціальної теологічної підготовки, що спричинило домінування таких кліше, як протест проти царату, офіційної релігії, свавілля попів тощо (Ф. Поліщук, І. Табачников, В. Шинкарук й ін.). Творчість Беняна в радянській історіографії також переважно оцінювалася як «протест суворого пуританина проти суспільного ладу» (Г. Федотов) без урахування позитивної ролі європейських реформаторів у становленні релігійного лібералізму, права конфесійного самовизначення особистості, свободи совісті, віросповідування тощо.

Український релігієзнавець, доцент Тарас Борозенець у публікації «Обережно – Сковорода! Роздуми проти течії» (2013) окреслив кілька значущих, на наш погляд, світоглядних інтенцій Г. Сковорода, які дотепер не осмислювалися відверто. Слід зазначити, що автор статті виступає з войовничої позиції церковного ортодокса, не приймаючи філософську платформу мислителя і з соціальної (національно-цивілізаційної), і з богословської позиції.

Відштовхуючись від відомого визначення Сковорода як «українського Сократа» (Д. Яворницький), Тарас Борозенець проводить паралель між мислителями у незвичному ключі. За Ніцше, Сократ, як засновник абстрактної раціоналістичної філософії, сприяв руйнуванню античної і, слід за нею, й західної культури. За Борозенцем, Сковорода як родоначальник альтернативного православ'я самодостатнього філософського дискурсу й образу життя, – відходить від християнства (у пантеїзм, гностицизм, езотерику тощо), руйнує основи віри, підпитує неака-

демічну богословську думку ХІХ–ХХ ст. небезпечними пошуками універсальної всеєдиної мудрості (які від Оригена, Ніколая Кузанського до Володимира Соловйова, на погляд автора, закінчувалися домінуванням язичницьких ідей), а у ХХІ ст. – стали зачіпкою для релігійних лібералів, екуменістів, спіритуалістів, масонів, індивідуалістів, агностиків, атеїстів, представників New Age й ін. Відтак, підсумовує автор, «слідування за Сковородою, наслідування йому може привести нашу вітчизняну культуру лише до деградації, розпаду і знищення», «неправославність вчення Сковороди приводить до висновку про його неактуальність для нашого соціального і культурного розвитку» [36].

Не ставимо за мету сперечатися з автором, оскільки цілком очевидно, наскільки неактуальним є бажання обіднити історію своєї філософської думки, заперечувати цінність і вартість вчення Г. Сковороди і розуміти його свободу як «свавілля, гординю і ересь; ... як рабство гріху і князю цього світу» [36]. Однак, учений порушив дуже важливе питання про невідповідність богословських поглядів Г. Сковороди ортодоксальному православ'ю та їх близькість поширеним у Європі протестантським умонастроям, які заслуговують спеціального дослідження.

Суб'єктивно-індивідуалістичний і нетрадиційний підхід до інтерпретації біблійного тексту у Сковороди несе відчутні ознаки протестантизму, які, в той же час, не дублюють жоден з відомих у ХVІІІ ст. напрямів релігійної Реформації. Типові риси протестних умонастроїв у філософсько-релігійному світогляді Г. Сковороди відобразились у неприйнятті зовнішньої церковної обрядовості, сповідуванні права вільного тлумачення Біблії, шляхів осягнення Бога у власному серці та індивідуалізму. Принципові відмінності переконань Г. Сковороди від європейського протестантизму полягають в відкиданні будь-яких братств чи общин з чітко визначеними нормами колективної етики та принциповому для Сковороди проповідуванні символіко-алегоричного способу тлумачення Святого Письма. Гуманістична етика українського любомудра сягала корінням ідей європейського Відродження, утворюючи дивний симбіоз протестно-ре-

несансного релігійного мислення, яке заклало основи неакадемічного російського богослов'я XIX–XX ст.

1.3. Філософська проза як художній феномен риторичної епохи

Мислять тільки образами.

Хочеш бути філософом – пиши роман

А. Камю

В останні десятиліття жанр філософської прози все частіше привертає до себе увагу науковців, залишаючись, у той же час, однією з найменш розроблених проблем сучасного літературознавства. Рубіжна сутність цього жанру, що передбачає єдність естетичної рефлексії, суто філософського наукового пізнання та впливу на суспільну практику в контексті завдань мистецтва як специфічного способу відображення дійсності, – стала причиною відсутності його чітких формулювань і визначень. На думку більшості науковців, це пов'язано з тим, що будь-який вартісний художній твір обов'язково несе в собі певну філософську ідею, пов'язану з духовними пошуками сучасної йому доби.

Російський науковець В. Агеносов у монографії «Генезис філософського роману» (1986) зазначає, що «зміст, який вкладається в це поняття різними дослідниками, настільки позбавлений термінологічної однозначності, що можна стверджувати про малу теоретичну розробку проблеми» [3, с. 6]. Учений наступним чином формулює визначення поняття «філософський роман»: «змістовно-формальна структура, ознака якої – наявність субстанціональної ідеї, що формується і проходить випробування в структурі оповідання, художній образ якої поєднує конкретність з якнайбільшим узагальненням за допомогою інтелектуалізованих (умовних) прийомів (від особливих категорій часу і простору до використання алегорій, міфів, ремінісценцій, антиномій, парабол і т.д.)» [3, с. 15]. Думки про недостатній стан розробленості цієї проблеми дотримується і В. Мірошников:

«...з естетичними явищами під назвою “філософська проза” і “філософський роман”, – констатує він, – у нашому літературознавстві, м’яко кажучи, або повна невизначеність, або заплутана визначеність» [128, с. 23].

Традиційними жанровими формами філософської праці є трактат, протрептик, есе, послання, в основі яких лежить науково-дослідний описовий підхід. Іншою популярною формою викладу філософських ідей є діалог, притча, філософський роман, у яких комплекс філософських ідей оформлено в художній формі. З сучасної точки зору, кожна суто філософська праця має п’ять головних ознак: *мета*, з якою пише автор; певна *аудиторія*, яка сприйматиме викладений текст і знайде його корисним; *аргументація*, що використовується для досягнення мети; *оповідальна структура*, в рамках якої надаються аргументи; *авторський стиль*, яким написано роботу [255, с. 3].

Найбільш дискусійним є питання оповідної структури та стилю філософського твору, оскільки спосіб викладу своїх думок мислителями може бути або максимально наближеним до літературного твору, або представляти собою власне літературний твір у рамках класичних ознак літературних жанрів: *поема* (Ксенофан, Парменід, Емпедокл, Лукрецій Кар, Гораций, Данте), *поема в прозі* (Ф. Ніцше), *філософська притча* (А. де С. Екзюпері, Р. Бах, П. Коельо), *повість-сповідь* (Августин, Аввакум, Ж.Ж. Руссо, Л. Толстой, К. Кастанеда), *утопія / антиутопія* (Т. Мор, Т. Компанелло, В. Винниченко, А. Платонов, Джордж Орвелл, О. Хакслі), *філософський роман* (Л. Толстой, Ф. Достоевський, А. Мердок, Ф. Кафка, А. Камю, Ж.-П. Сартр, У. Еко й ін.). Одвічні питання буття (смісл життя, світоустрій, людина як матеріальна та духовна істота, вектори взаємодії людини з природою, сила кохання тощо) зазвичай потужно представлені й у *філософській ліриці* з характерними для цього жанру принципами поглибленого психологізму, самопізнання, символіко-алегоричного тлумачення, спонукою до самостійних роздумів (Г. Скворода, Н. Ленау, Ф. Тютчев, Г. Гейне, Дж.Г. Байрон, Т. Шевченко, О. Пушкін, М. Лермонтов, В. Соловйов та ін.), і у *драматургії* (Сенека, Шекспір, Гете, М. Метерлінк, Л. Андрєєв та ін.).

Не можна заперечувати той факт, що філософське підґрунтя мають твори всіх великих письменників, адже гуманістична сутність літературної творчості зазвичай пов'язана зі спробами розв'язати питання «Хто ми?», «Для чого ми живемо?», «Що таке свобода волі?», «Що є Істина?» тощо. Тому великі письменники-філософи у рамках літературних жанрів розмірковують про сенс життя, світоустрій, оспівують загальнолюдські цінності, природу, людину, зазвичай послуговуючись міфами, алегоріями та метафорами.

Про актуальність дослідження взаємозв'язків філософії і літератури свідчать періодичні видання: «Philosophy and Literature» (Baltimore, 1976–2014), «Философия и литература: линии взаимодействия» (Москва, 2009) й ін. Наукова полеміка в них розгортається у площині питання, чи вважати окремі твори художньої літератури філософськими працями (М. Нуссбаум (Nussbaum) [278], Д. Кофін (Cofeen) [257], Б. Бессонов [25], Н. Кожеурова [95], В. Діденко [65]), чи розглядати включення літературних творів у рамки філософії неприпустимим (Д. Деннет (Dennett) [259], С.Н. Ольсен (Olsen), М.Г. Холланд (Holland) [270]).

Широка дискусія розгорнулася після опублікування професором Чикагського університету Мартою Нуссбаум (Nussbaum) у 1990-х роках есеїв стосовно взаємозв'язку філософії та літератури [278]. Дослідниця стверджувала, що за допомогою літератури моральна філософія завжди впливала на життя людини і підтримка такого зв'язку є найголовнішим перспективним завданням її розвитку як науки. Опонентами Марти Нуссбаум виступили прибічники чистого теоретизування у філософії (Olsen й ін.). Вони вважають, що окреслене вченою призначення філософії є завеликим і має бути зведено до вивчення моральних вимог з використанням критичних методів, які не потрібно змішувати з самотутніми цілями і методами літературних і релігійних текстів, зі збереженням повної до них поваги [270].

Зрозуміти сутність діалектичного зв'язку філософії та літератури і представити з єдиних теоретико-літературних засад естетичну інваріантність і художню специфіку філософської

прози допоможе осмислення особливостей її становлення і розвитку за риторичної доби.

Сучасні вчені (С. Аверинцев [1], О. Михайлов [129], Є. Черноіваненко [213] й ін.) дотримуються думки про єдиний культурний код епохи, що охоплює період від V ст. до н.е. до XVIII ст. н.е. включно. При всьому розмаїтті варіантів розвитку національних літератур загальноєвропейського ареалу митці наслідували одні й ті ж художні канони, побудовані на засадах мімесису, текне й риторики, в основі яких лежать закони відтворення класичних взірців.

Найраніші відомі нам філософські твори мають виразне художнє начало і викладені у поетичній формі. Давньогрецький філософ, засновник Елейської школи, Ксенофан з Колонфа (бл. 570–478 рр. до н.е.) у блискучих сатирах («Сілли» у 5 кн.) на протигагу антропоморфним богам Гесіода і Гомера проголошує монотеїстичну концепцію Бога, ототожнюючи його у пантеїстичному дусі з універсумом. Характерним для античного світоспоглядання стає жанр філософської поеми «Про природу». У поетичних творах під такою назвою висловлюють свої думки щодо світу в цілому, його сил і стихій, специфіку рослинного та тваринного світів у контексті зв'язку з божественним промислом та душею такі мислителі, як Парменід Елейський (бл. 540–470 рр. до н.е.), Емпедокл (друга половина V ст. до н.е.), Тіт Лукрецій Кар (I ст. до н.е.).

Починаючи з IV ст. до н.е., у класичній Греції спосіб викладу філософських думок активно розвивається у формі *діалогу*, в якому проблемне питання розв'язується в інсценованій бесіді кількох осіб. Вони були започатковані учнями Сократа (Ксенофонт, Платон й ін.) для адекватної передачі вчення свого вчителя, який завжди шукав істину у спорі. Домінуюча в діалогах Платона ідеалістична діалектика, що захопила античний світ, спровокувала виникнення *діатриби* – принципово зниженого, фольклорно-низового способу викладу думок з виразними гумористичними та побутописовими елементами. Кініки як автори діатриб (Антісфен, Біон Борисфенський, Діоген з Синопу, Телет з Мегари, Меніпп з Гадари й ін.) активно використовували

жарти і сатиричні інвективи, що значно вплинуло на становлення і розвиток давньоримської сатири (лат. *satura*), найраніші взірці якої представлені як поєднання різнорідних за формою та змістом віршованих та прозаїчних творів (Невій, Енній, Луцилій та ін.).

Виразна філософська площина фігурує у творах під умовною назвою «Меніппова сатира» (Антисфен, Гераклід Понтік, Варрон, Сенека й ін.) і «Сатирах» Квінта Горація Флакка (I ст. н.е.). В останнього на високому художньому рівні у віршованій формі розлого репрезентовано знамениту філософію поміркованості («*aurea mediocritas*»), принципи сповідування якої викладені в традиційній діатрибічній формі – діалозі з удаваним співбесідником, аргументи якого спростовуються.

«Меніппова сатира» як «карнавалізований жанр» (М. Бахтін) у її зв'язку з діатрибою значно вплинула на розвиток ранньохристиянської і візантійської літератури, зокрема літератури полемічного спрямування. Розвій філософської літератури відбувався у напрямі зменшення ролі драматизованого сценарію діалогів, властивого ранній античності, з поступовим наближенням до форми трактату. В середньовічній спадщині діалогізм використовувався як засіб апології, полеміки, настанови у формі запитання-відповідь (катехізис), набуваючи ознак авторитарно дидактичного викладу доктрини (Григорій Нисський, Августин, Ансельм Кентерберійський й ін.). Середньовічні мислителі зазвичай виступають не тільки авторами філософських трактатів, але й викладають свої думки у формі літературних творів, які є шедеврами давньої філософської прози: «Сповідь» Августина перетворилася на літературний взірець для багатьох поколінь християнських письменників; «Божественна комедія» Данте стала «великим синтезом поезії, філософії, теології, науки» (Олександр Горфункель) тощо.

За доби Відродження та Нового часу розповсюджуються такі форми філософської прози, як диспут, дискусія, бесіда (Абеляр, Валла, Бруно, Галілей, Мальбранш, Берклі, Сковорода). Свої філософські ідеї викладають художніми засобами перші філософи-утопісти (Томас Мор, Томазо Компанелла), французькі енци-

клопедисти (Дідро, Вольтер, Руссо), видатний англійський мислитель і поет Олександр Поуп.

На противагу белетризowanym формам філософської прози, за риторичної доби створюється і потужний арсенал творів аналітичного напрямку. Жанрова специфіка цього різновиду філософської прози сягає корінням розумових вправ софістів, «Аналітики» Аристотеля, логічних напрацювань стоїків. Середньовічну спадщину становили численні схоластичні трактати і диспути, праці англійських схоластів Дунса Скота і Вільяма Оккама. Якщо за доби Середньовіччя філософія здебільшого виступала у союзі з богослов'ям, за часів Відродження – з мистецтвом та гуманітарним знанням, то XVII ст. започатковує особливий період у становленні філософської думки, пов'язаний з відкриттям у галузі точних наук та природознавства. Його специфічними ознаками є просвітницька парадигма філософської думки, описовість, доказовість, раціоналізм, крайніми формами якої у XIX ст. став філософський матеріалізм, що спирався на дослідно-експериментальне знання, принципи детермінізму та позитивізму. Філософський принцип *machina mundi* становив основу класичного періоду філософської думки, націленого на науково-описовий стиль. За Нового часу золотий фонд доробку аналітичної філософії становили праці британських мислителів Бекона, Локка, Гоббса, Юма, Берклі, Мілля; логічна теорія відносин Ляйбніца, нова модель свідомості Декарта тощо. Науково-описовий стиль класичної філософії був скерований на боротьбу зі схоластикою в контексті ствердження ідей поміркованого скептицизму.

Альтернативою філософського раціоналізму Нового часу стали спроби подолання раціонального світовідчуття у працях Блеза Паскаля (1623–1662), який не заперечував вагомості інтуїтивно-почуттєвого знання, та трансцендентальна філософія Канта (1724–1804). Значного поширення наприкінці риторичної епохи набули й ідеї знаних містиків Якоба Беме (1575–1624) та Емануїла Сведенборга (1678–1772), представлені у формі одкровення, художня специфіка якої максимально наближена до літературних жанрів. Німецький філософ-ідеаліст Фрідріх Ген-

рих Якобі (1743–1819) зробив спробу саме в літературній формі обґрунтувати свою «філософію почуття і віри» (роман «Вольдемар», 1789), засновану на переконанні того, що тільки віра може бути покладена в основу чуттєвого досвіду.

Російська дослідниця особливостей французького філософського роману XVIII ст. Ніна Забабурова наголошує, що саме у французькій літературі вперше виникло визначення *філософський роман* (маркіз де Сад: «Аліна і Валькур, або філософський роман», 1788). Вчена відзначає свідому орієнтацію авторів на філософську проблематику та дискусію, що сформувала відповідну поетику, якій властиві «принципова умовність, експериментальність сюжетних епізодів, введення фантастичних образів і ситуацій, появу персонажів-резонерів, що персоніфікують певні філософські ідеї, параболічність художньої думки, парадокси» [76, с. 94].

Виходячи із соціально-політичної ситуації свого часу, провідні французькі мислителі XVIII ст. залишилися відомими в історії і як письменники-енциклопедисти, які свідомо використовували літературу як засіб виховання і пропаганди просвітницьких ідей з метою популяризації актуальної філософської дискусії та розповсюдження нових світоглядних умонастроїв. У цьому процесі Ніна Забабурова підкреслює тенденцію до пародіювання усталених літературних жанрів, насамперед романів-мандрів («Персидські листи» Монтеск'є, «Мікромегас», «Простодушний» Вольтера); любовно-авантюрних романів («Кандид» Вольтера) та створення нових жанрів, як-от роман-діалог («Племінник Рамо», «Жак-фаталіст» Дідро, «Філософія у будуарі» маркіза де Сада). Дослідниця відзначає таку систему маркуючих текстових елементів: конкретні номінації (імена філософів і назви чітких філософських систем); пряме і приховане цитування філософських праць; уживання відповідної філософської термінології, що відсилає до певних філософських систем; авторські примітки всередині тексту (Руссо, де Сад); алюзії (Вольтер, Дідро); тяжіння до притчової форми оповідання, підсилена значним відсотком анахронізмів, що сприяє реалізації конкретної дидактичної настанови – передачі історії, яка наво-

диться для ілюстрації та підтвердження, або, навпаки, спростування певної філософської ідеї [76, с. 96–98].

З античних часів жанрову генезу філософської прози сформували наступні різновиди літературної рефлексії: притча, алегорія, пародія, історичний анекдот, байка, лірична мініатюра, діалог, проповідь тощо. Наприкінці риторичної епохи у загальноєвропейському контексті актуалізуються такі жанрові форми філософської прози:

- 1) *роман-апологія*, монологічна форма якого, за визначенням М. Бахтіна, базується на принципах ствердження або заперечення вихідного філософського посилу. Авторська ідея у такому творі може виконувати три функції: принцип світорозуміння; свідомий висновок із зображеного; втілення ідеологічної позиції головного героя [23] («Страждання юного Вертера» Гете, «Задиг, або Доля» Вольтера, «Робінзон Крузо» Дефо);
- 2) *пародійний філософський роман*, скерований на полемічну інтерпретацію актуальних для свого часу філософських ідей з тяжінням до сатиричного гротеску («Дон Кіхот» Сервантеса, «Кандид, або Оптимізм» Вольтера);
- 3) *сатиричні притчі*, які в алегоричній формі змальовують кризу певних філософських ідей (Джонатан Свіфт, Бернард де Мандевіль, Григорій Сковорода);
- 4) *роман-утопія*, в жанрових рамках якого розвиваються світоглядні традиції попередників («Нова Елоїза», «Еміль» Руссо);
- 5) *релігійно-філософський роман / повість*, у якому в художній формі представлена сукупність філософських роздумів щодо основ релігійного світовідчуття, сутність Бога, його природи та ставлення до людини і світу, зокрема конфесійних питань (Беньян «Шлях паломника», «Вольдемар» Якобі);
- 6) *філософська повість*, що тяжіє до притчової структури (умовність подій, алегоризм, метафоричність, сюжетна параболічність, елементи фантастики) з метою ілюстрації певної філософської тези («Світ як він є» Вольтера);

7) *філософський діалог* – вид філософської літератури, що розкриває тему в інсценованій дискусії кількох осіб (Абеляр, Дж. Бруно, Л. Валла, Г. Галілей, Г. Сковорода) і видозмінюється від класичних форм (діалоги Сковороди, повісті Вольтера) до жанру роману-дискусії («Племінник Рамо», «Жак-фаталіст» Дідро).

Як бачимо, діалогізм залишається константною ознакою різних філософських жанрів, оскільки дозволяє засобами слова відобразити культурну функцію філософії в контексті її зв'язків з іншими феноменами культури (мистецтвом, релігією, наукою) та реалізувати діалог особистості зі світом: усвідомити сутність і призначення людини, її закоріненість у бутті та міжлюдських стосунках. Діалектика мови філософських праць, перші античні взірці якої представлені в художній формі у вигляді поем, поступово розвивається в напрямі виникнення суто філософських жанрів як адекватних варіантів фіксації філософського слова, зокрема, аналізу їх методологічних можливостей. При цьому феномен белетризації філософських ідей не втрачає своєї актуальності не тільки за риторичної доби, але й активно проектується і на філософську думку XIX–XXI ст.

«Розуміється, – пише російський учений Б. Бессонов, – філософія більш, ніж література є мисленням у поняттях; вона – в більшій мірі, ніж література, – зіткнення ідей, дискурс, монолог і діалог. Література в більшій мірі оперує образами, апелює до характерів, волі, емоцій людей. На свідомість людей література впливає опосередковано. Якщо вона відверто, прямолінійно повчає, то вона програє, перестає бути літературою. <...> філософія в більшій мірі, ніж література стоїть поза часом, а творчість письменників органічно зростає, розкривається на національному ґрунті» [25, с. 7–8]. Науковець підкреслює, що філософія орієнтована на метафізичні, онтологічні і гносеологічні проблеми, пізнання законів, що детермінують життя природи і суспільства. Але якщо її мета допомогти окремій людині усвідомити своє місце у світі та пізнати себе, то література більше ніж філософія спрямована на опис внутрішнього духовного досвіду людини, її особистих переживань, труднощів її психоло-

гії, відносин з іншими людьми. «Але – так чи інакше, – зазначає він, – аналіз внутрішніх переживань людини в художній літературі приводить до розуміння загальних закономірностей соціального життя. Причому, зазвичай раніше і гостріше, ніж до цього прийде філософ, який шукає насамперед причинно-наслідкві зв'язки» [25, с. 7].

Історія виникнення та розвитку філософських жанрів у своїй значній частині репрезентує модифіковані форми діалогу, які об'єктивно сприяють взаємодії людини і світу засобами художньої мови. У філософському дискурсі обмін висловлюваннями між двома чи більше особами є специфічною формою комунікації, яка несе стисле інформаційне повідомлення як різновид індивідуально-універсальної рефлексії, що сприяє фіксації власного «Я», реалізації потенціалу свободи волі людини, розкриттю евристичного значення філософії. Жанрова інваріантність мови белетризованих форм філософської прози корелює зі спробами реалізації діалогічних стосунків у системі «Людина-Світ», усвідомленням особистістю своєї унікальності, засвідчує безкінечну наявність форм вияву людського духу.

Тісна взаємодія філософії і літератури зумовлена синтетичним характером художньої діяльності, яка відображає досвід духовної та практичної діяльності людини. У філософській прозі автора здебільшого цікавлять закономірності пізнання та мислення, що визначає наявність значного відсотку дидактико-проповідницького начала у творі. Превалювання філософської складової у художньому тексті позначається інтелектуально-логічним наповненням слова як матеріалу літературного твору. Кінцева мета автора – довести до свідомості реципієнта принципи морального осягнення буття та істинного пізнання.

Згідно з нашими спостереженнями, змістом художнього твору, що відноситься до будь-якого жанрового різновиду філософської прози, є загальнолюдські універсальні цінності. Його ідею конститує певна філософська теза автора. Логіка оповідної структури підкорена логіці розкриття заданої тези, а нарративні стратегії побудовані за законами логічного пізнання (дедукція / індукція), висвітлення процесів мислення у ході від-

творення шляхів становлення свідомості художнього(ніх) героя(їв). Система художніх образів-взірців філософської прози скерована на відображення рівнів свідомості художніх персонажів, які зазвичай виступають уособленням певної життєвої позиції, а їх провідною рисою залишається виразна філософічність.

Роль художнього вимислу зводиться до відкриття нових можливостей світосприйняття. Для досягнення цього ефекту автор, як правило, послуговується арсеналом риторичних художніх засобів (байки, анекдоти, притчі, афоризми, сентенції, алегорії, метафори, риторичні фігури тощо). Внутрішні зв'язки всередині тріади *автор – текст – читач* підпорядковані внутрішнім завданням філософської прози: *автор* є носієм певної картини світу; *текст* моделюється не лише як засіб, але й як предмет зображення, оскільки саме впливом слова і переконаннями досягається кінцева мета філософського твору (доведення філософської тези); *читач* представлений як об'єкт формування істинної свідомості.

З точки зору новітніх методологічних засад, базовими критеріями гуманітарного знання є поняття концепції людини та створеної нею моделі світу. Концепцію людини у філософській прозі можна звести до визначення «людина мисляча», а категорію буття моделює світ людської свідомості як спосіб її існування в культурно-історичній реальності. «Горизонт сподівань» філософської прози досліджуваної риторичної доби формує ареал філософських можливостей слова, усвідомлення закономірностей і випадковостей процесу мислення з метою осягнення філософії буття.

Проведений аналіз доводить, що літературний текст може вважатися філософським твором за умови наявності виразного теоретичного філософського начала на рівні онтології та гносеології. Слід підкреслити, що сформульований Кантом етичний імператив був і залишається лакмусовим папірцем в розумінні філософсько-пізнавальної картини світу в естетичній парадигмі художнього тексту. Класифікація жанрових різновидів філософської прози залежить від ваги філософського змісту у творі, ске-

рованості авторської свідомості та використання особливих способів його вираження у художньому слові.

Висновки до розділу I

Адекватність зіставлення творчого доробку Д. Беньяна та Г. Сковороди під кутом зору інтермедіальності зумовлена наявністю єдиного культурного коду. Релігійно-філософська проза обох митців написана у річищі барокових художніх пошуків; їх творчості властиві чіткі сатиричні й оптимістичні начала; в їх естетико-філософських поглядах чільне місце посідає алегорія як метод розуміння Святого Письма та художнього самовираження власних ідей, а концепція ідеальної особистості у творчості Беньяна і Сковороди стала унікальним явищем і для англійської, і для української літератури, в яких кожний з аналізованих авторів завершує в національній літературі духовні пошуки барокової доби. Г. Сковороді в цілому були близькі протестантські релігійні умонастрої, хоча конфесійне питання є принципово відмінним аспектом для митців. Сковорода залишався у православному культурному полі, незважаючи на свій релігійний критицизм, а Беньян – виключно в рамках англійського протестантизму. Розбіжності у світоглядних орієнтирах та засадах художнього самовираження демонструють індивідуальні авторські інтенції, які розкриваються в контексті національної специфіки англійської та української літератури XVII–XVIII ст.

Духовні шукання Беньяна і Сковороди розвивались у рамках заперечення традиційної для їх країн релігійної доктрини (католицизм / канони й обряди ортодоксального православ'я), що набуло вираження у сповідванні протестантизму (Беньян) та релігійного вільнодумства (Сковорода). Оскільки обидва є носіями барокового світовідчуття і відповідних естетичних поглядів, то в їх творчості актуалізовано драматичну картину світу, а естетико-філософські погляди здебільшого скеровано на критику офіційної церкви. Беньян визнавав протестантизм, за

що двадцять років провів за ґратами, де і писав свої праці. Сковорода дозволяв собі проговорювати і прописувати речі, за які його вважали єретиком.

Жанр філософської прози не має чіткого, закріпленого в теорії літератури визначення. Найбільш поширеними характеристиками філософської прози є визнання наявності у творах цього жанру актуальних для часу їх створення філософських питань, які формують і впливають на світоглядну епістему доби. Під поняттям «філософська проза» ми розуміємо синтетичний за жанровою ознакою вид художньої літератури, релігійної публіцистики і філософії, спрямований на розповсюдження ідейного змісту естетичних уявлень і філософських переконань автора з активним використанням традиційних риторичних прийомів, скерованих на мистецтво переконати читацьку аудиторію. Жанр, що досліджується, відображає синтетичну природу художньої діяльності, в якій органічно переплетено естетичне та духовне начало. Він передбачає перевагу інтелектуально-логічного способу викладу думок у рамках художнього твору; наявність проблематики, пов'язаної з пошуком відповідей на основні питання буття (походження і призначення людини; сенсу буття; богошукання); діалектику індивідуального і загального, яка розкривається у прагненні до загального через ствердження індивідуального в контексті впливу на суспільну практику засобами художнього, а не публіцистичного твору. До жанрових різновидів філософської прози риторичної епохи належать: роман-апологія, пародійний філософський роман, сатиричні притчі, роман-утопія, релігійно-філософський(а) роман / повість, філософська повість, філософський діалог. У жанровій парадигмі філософської прози творчість Беняна і Сковороди має виразне релігійно-філософське наповнення.

Спільними рисами творів, що відносяться до категорії філософської прози, є рефлексивний характер авторської свідомості, увага до процесу мислення персонажів, переймання одвічними питаннями буття засобами його пізнання, питань віри, схильність до філософських узагальнень. Онтологічна картина буття переважно осмислюється в контексті ціннісної опозиції жит-

тя – смерть, оскільки виражене у художній формі ставлення людини до цих понять є контрапунктом духовних шукань людства. Ця опозиція зазвичай розкривається у співвідношенні основних бінарних онтологічних категорій людське / божественне, людське / соціальне та людське / природне в їх дихотомічній відокремленості і взаємозалежності.

Інтермедіальні студії в контексті методологічних засад порівняльного літературознавства

2.1. Міждисциплінарні праці в історичному розвої

Розвиток сучасної мови, літератури та мистецтва дає поштовх до появи нових явищ і способів їх методологічного аналізу. Д. Наливайко у дослідженні «Література в системі мистецтв як галузь компаративістики» зазначає: «Мистецтва різняться і за своїм «будівельним матеріалом», і за структурою художньої мови, але в кожному епоху вони створюють ансамбль, якому властива спільна векторність руху, спільні закономірності й інтенції як на епістемологічному, так і на естетико-художньому рівнях. Без цього було б неможливим саме поняття художнього процесу, що охоплює і в певному розумінні об'єднує всі мистецтва» [139, с. 19].

Міждисциплінарні студії розкриваються на перетині гуманітарних дисциплін: філології, мистецтвознавства, філософії та культурології. Першими працями, присвяченими вивченню літератури в системі мистецтв, стали дослідження зарубіжних (Оскар Вальцель (Oscar Walzel), Арнольд Хаузер (Arnold Hausser), Освальд Шпенглер (Oswald Spengler), Єнс Шрөтер (Jens Schröter)), російських та українських теоретиків літератури (Михайло Алексєєв, Дмитро Наливайко, Іван Франко, Ірина Хангельдієва, Кіра Шахова). Розвідки останніх років переважно фокусуються на ідеї інтермедіального контексту художніх творів, а запропонований ученими методологічний апарат дає більш глибоке розуміння цілого ряду культурних феноменів, кінцевою метою чого є розуміння «мови культури» окремого історичного часу.

Необхідність систематизації існуючих уявлень про основоположні засади теорії синтезу різних видів мистецтв у літерату-

рі з опорою на новітні праці в цьому річизі допомагає встановити типологію наукових напрямів історичного розвитку міждисциплінарних студій. Їх ідентифікація сприяє визначенню методологічної бази наукових досліджень, виявленню пріоритетних напрямів подальших розвідок, окресленню стадіального характеру теоретичних положень, існуючих нині міждисциплінарних досліджень, з'ясуванню їх перспектив.

Донауковий період функціонування міждисциплінарних студій. Історія мистецтва невід'ємна від взаємодії різних видів естетичного сприйняття дійсності. Живопис і скульптура віддавна були і залишаються складниками архітектурного комплексу; музика тісно переплетена з мистецтвом танку; неможливо не відзначити щільний зв'язок літератури й образотворчого мистецтва (живопис, графіка, емблематика).

В архаїчний період розвитку літератури уявлення про сутність мистецтва знайшли відображення у міфі про Аполлона та його дев'ять муз, які символізували види, жанри і роди мистецтва. Художнє слово було тісно пов'язане з музичним супроводом, відобразившись у мистецьких формах первісного синкретизму, що, за Олександром Веселовським, потрактовується як поєднання ритмізованих, орхестичних рухів з піснею-музикою й елементами слова.

За часів «риторичної епохи», яка, за твердженням знаного російського теоретика літератури Сергія Аверинцева, охоплює період з V по XVIII ст.ст. включно, головними віхами осмислення сутності синтезу мистецтв як художнього явища стали визначення живопису та поезії Симонідом Кеоським, Платоном, Аристотелем. Але за доби античності та середньовіччя не виробилося чіткого уявлення про систему та взаємозв'язок різних видів мистецтв. 1719 року Жан Батіст Дюбо (Jean-Baptiste Dubos) у трактаті «Критичні роздуми про поезію та живопис» доходить висновку, що за допомогою «природних знаків» мистецтво впливає на свідомість людини інтенсивніше, тоді як знаки-слова носять більш абстрактний характер. Ось чому поезія торкається глибин душі людини тільки з розвитком сюжету в часі. Спробу сформулювати закон художнього синтезу мистецтв у середині

XVIII ст. зробив французький учений Шарль Баттьо (Charl Batteux). У праці «Витончені мистецтва, зведені до єдиного принципу» (1746) він виділив п'ять «витончених» мистецтв: живопис, скульптуру, музику, поезію, танок, а також два близькі до них – архітектуру та вимову. Теоретик наголошував на тому, що музика й танок повинні мати значення та сенс.

Тільки наприкінці XVIII – першій половині XIX ст. відбуваються суттєві зрушення щодо вивчення поняття «системи мистецтв». У добу Просвітництва вагому роль відіграє трактат Джона Брауна (John Brown) «Роздуми про поезію і музику, їхнє зростання, поєднання та потужність, їхній розвиток, а також їхні розходження та занепад» (1763). Теоретик вказав на визначальну єдність мистецтва поезії та музики, поставив за мету дослідити причини їх відокремлення та апіорну можливість поєднання і функціонування в майбутньому.

В епоху Просвітництва й романтизму мистецтво розуміють як систему взаємопов'язаних видів мистецтв. Основна увага приділяється літературі, її спільним і відмінним рисам з живописом та музикою. Важливе теоретичне значення у вирішенні цього питання має трактат Готхольда Лессінга (Gotthold Lessing) «Лаоокон, або про межі живопису та поезії» (1765). Автор підкреслює відмінності між живописом та поезією і наголошує на тому, що обидва види мистецтва можуть існувати разом на підставі створення єдиної ідеальної художньої форми.

У сучасній мистецтвознавчій літературі й сьогодні переважає просторово-часовий принцип класифікації мистецтв, запропонований Г.Е. Лессінгом у згаданій вище роботі. Згідно з цим принципом усі види мистецтва поділяються на три групи: *просторові* (візуальні) види пластичних мистецтв, в основу яких покладена просторова побудова в розкритті художнього образу: архітектура, скульптура, образотворче та декоративно-прикладне мистецтво, графіка, а пізніше з новітніх сучасних видів мистецтва цю групу поповнила фотографія; *часові* (аудіальні, динамічні) види мистецтв, композиція яких розвивається в часі, як-от: музика, що не має просторових кордонів і розгортається в часі (звук за звуком) і література, в якій події викладаються

послідовно, хоч і зберігаються в одному просторовому сегменті, що наближає її до синтетичного виду мистецтва; *просторово-часові* (аудіовізуальні) види мистецтва, що є синтетичними за своєю природою з виразним видовищним компонентом, як наприклад, театр, хореографія, почасти література, а серед новітніх – кіномистецтво [108].

Взаємодія і синтез мистецтв у науковій рецепції XIX – другої половини XX ст. Науковий період осмислення питання синтезу мистецтв розпочинається на початку XX ст., але це питання певним чином ще 1899 року порушує Іван Франко у відомому літературознавчому трактаті «Із секретів поетичної творчості» (1898), в якому містяться розділи «Поезія і музика» та «Поезія і малярство», присвячені аналізу спільних та відмінних рис цих мистецтв. На думку теоретика, малярство апелює тільки до зору людини, а поезія – до зору і слуху, викликаючи створення образів у нашій душі, зливаючись у гармонійну цілість. Іван Франко підкреслює, що поезія та малярство об'єднані однією метою – відновити якісь моменти життя. Поезія спонукає читача до інтелектуальної праці, коли музика впливає тільки на настрої слухача, але початок цих двох мистецтв був однаковим, первісна поезія була співом, оповіданням [206].

Найбільш інтенсивно вивчення взаємодії літератури з іншими видами мистецтва розвивається у XIX – першій половині XX ст. Для цього періоду важливе значення має праця Оскара Вальцеля (Oscar Walzel) «Взаємовисвітлення мистецтв» (1917), теоретичним підґрунтям якої стали дослідження Вільгельма Воррінгера (Wilhelm Worringer) та Хайнріха Вольфліна (Heinrich Wölfflin). Автор увів у науковий обіг термін «висвітлення» стосовно мистецтва, який дозволив йому говорити про один вид мистецтва за допомогою термінів іншого виду. Він стверджував можливість «висвітлення» сутності поезії за допомогою категоріального апарату образотворчого мистецтва. Теоретик вказував на протилежність пластичної та музичної поезії, оскільки перша впливає на уяву читача, а друга замикається на слуховому сприйнятті засобами гармонії та мелодики звуків. «Взаємовисвітлення» Оскар Вальцель відстежує на прикладі інших видів

мистецтв: скульптурні й архітектурні твори періоду бароко, на його думку, залежать від досягнень мистецтва епохи Ренесансу й античних сюжетів.

Не менш важливою і масштабною є книга німецького філософа та історика, теоретика філософії життя Освальда Шпенглера «Смеркання Заходу» (1918–1922). Він говорить про культуру як про безліч «організмів», котрі згодом переходять у цивілізацію. На погляд ученого, мистецтво також є «організмом», а не системою, воно не є вічним, але ж витвір мистецтва являє собою мікрокосм, «...має душу. Воно взагалі є чимось духовним, поза межами простору, кордонів та числа» [235, с. 297]. Виходячи з тези, що кожна культура має свої види мистецтва, філософ виділяє кілька історичних груп мистецтва: «аполлонівська група», до якої належать вазовий живопис, фреска, рельєф, архітектура колонад, антична драма, танок; і «фаустівська група», представлена контрапунктичною музикою. Освальд Шпенглер стверджує, що музика є образотворчим мистецтвом, а масляний живопис та інструментальна музика ідентичні.

Вагомий внесок у розвиток теорії взаємодії мистецтв зробив Келвін С. Браун (Calvin S. Brown) у праці «Музика та література. Порівняння мистецтв» (1948). Автор розглядав спільні й відмінні риси музики та літератури, починаючи з моменту появи цих мистецтв. Він стверджував, що в основі літератури лежить компроміс, вона має свою структуру, яка виконує інтелектуальну функцію та несе читачеві певну інформацію, у той же час узгоджуючись з моделлю літературного твору. Для інструментальної музики, навпаки, основою є її структура, що впливає тільки на настрій слухача. Література намагалася створити «абсолютну поезію», яка була б концептуально аналогічною абсолютній музиці, коли за допомогою слів можна було б створити звуки. На думку вченого, музика і література продовжують розвиватися у двох напрямках: музика – у пошуках компромісу між формою та її презентацією, а література – у створенні досконалих форм.

У середині ХХ ст. німецький учений Арнольд Хаузер (Arnold Hauser) написав дві найбільш відомі праці «Соціальна історія

мистецтва» (1951) та «Філософія історії мистецтва» (1958). Дослідник розвивав ідеї необхідності комплексного аналізу різних видів мистецтв. Він відзначив, що у творі мистецтва є і тільки художні, і нехудожні елементи, які виконують функцію неестетичного напруження. Арнольд Хаузер створив свій соціологічний метод, котрий розкриває філософію функціонування та історичного розвитку мистецтва. Головною ідеєю вченого є думка про те, що мистецтво відображає історію та соціальні відносини.

В Росії поняття взаємодії мистецтв у порівняльному літературознавстві почав вивчати Михайло Алексєєв (поч. ХХ ст.). Науковець дослідив зв'язок літератури з образотворчим мистецтвом. Це питання було висвітлено теоретиком у критичному есе «Теккерей-малювальник» (1936). З позицій ученого, живопис говорить мовою зорової наочності, а слово звертається до образів [8]. Михайла Алексєєва завжди цікавила проблема взаємозв'язку німецької музики та російської літератури, чому присвячена його стаття «Бетховен у російській літературі» (1927).

1972 року виходить книга Мойсея Кагана «Морфологія мистецтва», в якій автор замислюється над внутрішнім світом мистецтва та способами взаємодії його частин. У цей же час з'являються праці Юрія Лотмана про структуру тексту та поліглотизм культури [118]. На його погляд, культура поліглотична, всі її тексти реалізуються щонайменше у двох семіотичних системах. Власне, й слово «текст» як знакова система, що містить семіотичну інформацію, з'явилося в гуманітарній науці у 1970-х роках. У працях структуралістів текст вивчається з точки зору його ототожнення з цілісністю художнього твору. Проголошена Юрієм Лотманом ідея поліглотизму культури виходить з того, що існують не тільки словесні тексти, але й такі, що впливають на зір (образотворче мистецтво), слух (музичний твір) або на зір і слух одночасно (театральне мистецтво, телеінформація), тобто текст є поняттям як семіотичним, так і культурологічним.

Теорія інтермедіальності в контексті міждисциплінарних досліджень. Термін «інтермедіальність» уперше був запропоно-

ваний німецьким літературознавцем Ааге Хансен-Льове (O. Hansen-Löve) 1983 року в статті «Проблема кореляції словесного та образотворчого мистецтва на прикладі російського модерну». В ній учений дав характеристику двом поняттям «інтертекстуальність» та «інтермедіальність».

З появою терміна «інтермедіальність» та його еволюцією виникають різноманітні підходи щодо його вивчення та розкриття сутності. Науковці тлумачать його з двох позицій: семіотичної та технологічної. Щодо семіотичного розуміння терміна, то, з одного боку, воно дещо співпадає з технологічним (як взаємодія та інтеграція), а з іншого, – відрізняється. Ця відмінність була з'ясована в статті Єнса Шрьотера (Jens Schröter) «Інтермедіальність». Дослідник виокремлює чотири підходи стосовно семіотичного трактування поняття «інтермедіальність»:

1. Синтетична інтермедіальність – перша частина текстів, що відносяться до цієї групи, визначає інтермедіальність як поєднання деяких засобів масової інформації, що призводить до створення нового медіуму. З появою нових синтетичних «мономедіальних» форм стає можливим розмежування «мистецтва» та «життя». Інтермедіальність як синтез медіа, що в результаті дає єдність, котра повертає цілісність буття. Прибічниками цього підходу є американські дослідники Дік Хіггінс (Dick Higgins), Юд Ялкут (Jud Yalkut).

2. Формальна або трансмедіальна інтермедіальність ґрунтується на наявності формальних структур, характерних для різних медіа. Йохим Печ наголошував на невід'ємності медіуму й форми, оскільки форма з'являється тільки у медіумі. Вчений зауважив, що між літературою та кіно не існує інтермедіальності, вона виявляється лише між літературним медіа та екранізованим оповіданням або наративом. Наприклад, один і той же сюжет може бути втілений засобами різних видів мистецтва. Наративи є досить незалежними від медіа, тим самим даючи змогу виявити схожі та відмінні риси у взаємовідношеннях з медіа. Йохим Печ (Joachim Peach), Івон Шпільман (Yvonne Spielmann) підтверджували та розвивали цю думку.

3. Трансформаційна інтермедіальність – це модель, що заснована на представленні одного медіа іншим з перекладом з однієї знакової системи в іншу, з трансформацією інформації при переході в інший медіум. Цей вид інтермедіальності виявляється у процесі репрезентації, таким чином він стає його зворотним боком (наприклад, живопис у кіно, архітектура на фото). Представниками цього підходу є Філіп Хейуорд (Philip Hayward), Маурен Турім (Maureen Turim), Девід Болтер (David Bolter), Річард Грузін (Richard Grusin).

4. Онтологічна інтермедіальність або онтомедіалітет – медіа завжди існує у зв'язку з іншим медіа. Немає жодного медіа, яке може бути самостійним, воно має системний характер. Прикладом може слугувати музичність поезії, театральність прози. Цей вид інтермедіальності вивчається в працях Юргена Мюллера (Jürgen Müller).

5. Віртуальна інтермедіальність – перспективний напрям інтермедіальних досліджень, який потребує додаткового обґрунтування й розробки.

Окреслені підходи об'єднує переконання в тому, що різні види мистецького дискурсу утворюють художню єдність. Інтермедіальні відносини виявляються не в рамках одного тексту, а у взаємовідношенні текстів різних видів мистецтва.

Стівен Пол Шер (Scher), відомий учений у галузі зв'язку музики та літератури, в праці «Розповіді про літературу та музику» (1984) висвітлює можливість поєднання музичних і літературних дослідницьких надбань у вивченні музики та літератури загалом на основі сучасної теорії літератури та інтерпретації. В традиційній класифікації образотворчих мистецтв музика і література – це спільні види мистецтв, оскільки вони є слуховими, тимчасовими та динамічними. Стівен Пол Шер заявляє про ще одну спільну рису цих двох мистецтв: «музика та література є діяльністю, яка повинна бути виконана; вони створюють речі для подальшого виконання (сцена, яка повинна бути поставлена, або книга, яка повинна бути прочитана, процеси, які треба декодувати)». Вчений уводить у науковий обіг поняття «вербальна музика» (verbal music), маючи на увазі поетичний твір, у якому

присутня імітація музики за допомогою слів. Цей термін є найбільш літературним серед усіх музично-літературних явищ. Теоретик знаходить три типи зв'язку музики та літератури:

- 1) література в музиці (програмна музика);
- 2) музика та література (вокальна музика);
- 3) музика в літературі (словесна музика, музичні структури та прийоми, які можуть бути використані в літературному творі, вербальна музика) [283].

Наприкінці ХХ століття Вернер Вольф (Werner Wolf) доповнив класифікацію Стівена Поля Шера, ставши в результаті одним із основних теоретиків інтермедіальних кореляцій. Групування інтермедіальних зв'язків, за Вернером Вольфом, передбачає таку послідовність: екстракомпозиційна інтермедіальність та інтракомпозиційна (у вузькому сенсі) інтермедіальність. У свою чергу автор поділяє екстракомпозиційну інтермедіальність на:

- 1) трансмедіальність (наприклад, варіації у музиці та літературі, розповідний характер музики та літератури);
- 2) інтермедіальна транспозиція (перехід роману в оперу).

Інтракомпозиційна інтермедіальність має такі види, у яких вчений виділяє кілька підвидів:

- 1) інтермедіальне посилення (використання однієї семіотичної системи):
 - а) явне посилення або інтермедіальна імітація (музикалізація художньої літератури, програмна музика);
 - б) неявне посилення або інтермедіальна лематизація (обговорення музики в літературі, характер композитора в художній літературі).
- 2) плюральна інтермедіальність (застосування понад одного символу, які належать до кількох семіотичних систем):
 - а) інтермедіальне злиття (постановка опери);
 - б) інтермедіальна комбінація (текстуальна основа опери).

Вернер Вольф зауважує, що попередні дослідження були сфокусовані на «інтракомпозиційній інтермедіальності» або «інтермедіальності у вузькому сенсі» та її видах. Типологія,

запропонована теоретиком, починається з більш широкого тлумачення цього терміна, а саме з «екстракомпозиційної інтермедіальності» та її видів [296].

Поняття інтермедіальності є об'єктом пильної уваги сучасних науковців (Ксенія Антонова, Ірина Борисова, Леся Генералюк, Рута Брузгене, Наталя Тишуніна, Анастасія Хамінова, Віра Чуканцева), які багатоаспектно трактують термін «інтермедіальність». Так, Наталя Тишуніна в дослідженні «Методологія інтермедіального аналізу у світлі міждисциплінарних досліджень» (2001) наводить низку визначень цього поняття, представляючи інтермедіальність як :

- створення цілісного поліхудожнього простору в системі культури (або створення художньої метамови культури);
- особливий спосіб організації художнього тексту;
- специфічна форма діалогу культур, здійснена за допомогою взаємодії художніх референцій;
- специфічна методологія аналізу як окремого художнього твору, так і мови художньої культури в цілому [189, с. 152].

Олексій Тимашков поняття інтермедіальності розглядає «як процес синтезу окремих медіа, трансформації медіа та передачі інформації у процесі мульти- або інтермедіальної комунікації, а також як авторефлексії медіа та винахід ними власних меж» [188, с. 25].

Актуалізація інтермедіальних студій свідчить про назрілу потребу в розробці адекватного категоріального апарату й методологічного обґрунтування для розв'язання проблем міждисциплінарних досліджень.

2.2. Парадигма інтермедіальних образів у художньому творі

Як відомо, існують такі основні види мистецтва: архітектура, скульптура, театр, живопис, музика, танець, література. Їх об'єднує фактор духовно-практичного освоєння дійсності за законами краси й естетичного виховання з опорою на художній

образ. Види мистецтва розрізняються насамперед за способом творення відповідного художнього образу засобами реальних форм художньо-творчої діяльності.

Архітектурні та скульптурні образи в літературі. Архітектура (лат. *architectura*, від грец. *architektechthon* – будівничий) як один із найдавніших просторових видів мистецтва має підкреслену утилітарну функцію через можливість створення відмежованого від природи простору, що задовольняє потреби людини у комфорті. Архітектурні споруди сакрального і великосвітського та побутового призначення виконують релігійну, естетичну й утилітарну функції, які полягають у формуванні особливої атмосфери духовного піднесення, підкресленої розкоші або мінімального житлового комфорту. Близьким до архітектури просторовим видом мистецтва є скульптура через спільне для них відтворення образів дійсності в об'ємно-просторових, пластичних формах. Усі види скульптури (монументальний, станковий, малих форм) розраховані на взаємодію з архітектурою чи ландшафтом.

Однією з найдавніших літературних форм відображення вражень від архітектурних споруд засобами літератури є екфразис (грец. *ekphrasis* – «висловлювати», «виражати»). Екфразисом називають опис зображень і розкриття засобами слова естетичного смислу та змісту об'єктів мистецтва: архітектури, скульптури, живопису тощо. Перші зразки архітектурного екфразису відносяться до античних часів. За доби середньовіччя, Ренесансу та Нового часу вітчизняна і національні європейські літератури мали численні зразки так званого «релігійного екфразису», пов'язаного з традицією паломництва. Характерною ознакою творів цього жанру є фіксація психологічного стану подорожанина, що виникає під час опису його вражень від сакральних споруд та внутрішнього розпису храмів, замилювання святими іконами. Численні приклади зібрані у томах санкт-петербурзького «Православного Палестинського Збірника», складовими якого є рукописи «Бордосський подорожанин 333 року» (Вип. 2, 1882); «Житіє та ходіння ігумена Даниїла, Руської землі ігумена: 1106–1108» Даниїла Паломника (1104–1106 рр.) (Вип. 3, Т. I,

1883); «Оповідання і подорож святыми містами Даниїла, митрополита Ефесьського, між 1493 і 1499 рр.» (Вип. 2 (8), Т. III, 1884); «Повість Єпіфанія про Єрусалим та існуючі в ньому місця, першої половини IX ст.» (Вип. 2 (11), Т. IV, 1886); «Сербський опис святих місць першої половини XVII ст.» (Вип. 2, Т. V, 1886); «Ходіння Ігнатія Смольняніна: 1389–1405 рр.» (Т. IV. Вип. 3(12), 1887); «Проскінарій Арсенія Суханова: 1649–1653 рр.» (Вип. 3 (21), Т. VII, 1889); «Опис у віршах єрусалимських Господніх див і пам'яток», укладений ефеським подорожанином XIV ст. (Вип. 2 (29), Т. X, 1890), тощо.

Таким чином, екфразис насамперед стосується опису внутрішніх переживань автора при фіксації його емоцій від споглядання архітектурних споруд, особливо сакрального призначення. До того ж опис становить не просто констатацію думок реципієнта, а збагачується елементами його саморефлексії, адже виконується із вживанням емоційно забарвлених образних засобів. На цьому рівні синтез мистецтв відбувається за рахунок вербальної характеристики явищ матеріальної культури. Ефект синтезу створюється внаслідок формування самодостатнього візуального уявлення про мистецький об'єкт за рахунок літературного тексту, який сам по собі є також витвором мистецтва. Таким чином, вербальними засобами можна досягти естетичної реакції, що відповідає ефекту візуального ознайомлення з будь-яким із видів мистецтва, оскільки естетичний ефект формує концепт та абстрактний замисел об'єкта, а для вироблення уявлення про художній витвір достатньо мати його вдалих словесний опис.

Синтез візуальних видів мистецтв (живопису і скульптури) з архітектурою набув відображення у монументальному живописі та монументальній скульптурі у вигляді декорування кам'яних, цегляних і бетонних споруд (фреска, мозаїка, вітраж, барельєф, фігурні композиції тощо).

Живопис і література. Живопис (від рос. «живо» та «писать») є одним із найдавніших видів мистецтва, який розпочав своє існування з наскальних розписів в епоху палеоліту. Це вид образотворчого мистецтва, що найповніше відображає на

площині картин реальний світ, котрий за допомогою кольору може викликати різноманітні почуття та асоціації, додавати витвору виразності й експресивності. Живопис розкриває цікавий і заплутаний внутрішній світ людини, події історичного минулого, вічні цінності. Художник у картині дає свою оцінку явищам дійсності та виражає своє розуміння реальності. За часів античності вперше з'явилася можливість відтворювати реальний світ за допомогою сформованих у цей час властивостей живопису. Цей вид мистецтва є одним із засобів найглибшого впливу на людину й виконує естетичну, виховну, релігійну та пізнавальну функції.

Усі витвори живопису (картини, розписний посуд, фрески та мозаїка у храмі, ескізи театральних декорацій) мають різну техніку виконання, форму та зміст, залежно від чого цей вид мистецтва буває декоративно-прикладним, мініатюрним, монументальним, станковим та іконописним. Перші два види з'явилися раніше від усіх. Декоративно-прикладний живопис служить для прикрашання побутових витворів: меблів, килимів, посуду, одягу і виконує естетичну функцію (ювелірні вироби). Перші зразки вже живописного екфразису пов'язані з описами подібних речей у літературних творах. Яскравим прикладом є легендарні щити Ахілла (Гомер, «Іліада») та Енея (Верлігій, «Енеїда»). На щиті Ахілла було зображено астральні образи та історії з міського й сільського життя, а на щиті Енея – події із історії Риму від його започаткування до часів правління імператора Августа.

Мініатюрний живопис яскраво представлений у рукописних книгах. Одним із прикладів мініатюрного живопису є графіка, яка схожа з класичним малярством тим, що витвори цих двох видів мистецтва відображаються на площині. Основою графіки є малюнок, котрий оформлюється за допомогою ліній та штрихів, але, порівняно з мистецтвом живопису, графіка має досить значні обмеження у виборі кольору. Вона відрізняється від інших видів образотворчого мистецтва умовністю зображення, завдяки своїй незавершеності дає змогу глядачеві відтворити образ. З античних часів графіка використовується в літературі у

вигляді книжної мініатюри. Книга починає своє існування з папірусних сувоїв ще з III тис. до н.е. у Древньому Єгипті. Інтерес до гармонійного розташування ілюстрації з текстом уперше виявили візантійські митці у VI ст. Книгу почали сприймати як єдність взаємопов'язаних елементів. XVIII ст. у Франції називають «золотим віком» книжної графіки. Головне місце у книзі належало ілюстрації, а текст відігравав лише функцію доповнень. Малюнок також може бути представлений символом чи емблемою, що являє собою реальний образ і передає зміст. Емблема може мати політичний, історичний або релігійний характер. Емблематика як вчення про значення емблем почало розвиватися у XVI столітті. Вагому роль відігравали книги Горраполлона «Герогліфіки» (кінець IV ст.) та «Емблемата» (1531) Андреа Альчіаті. Загалом принципи емблематичного мислення сягають корінням долітературного, міфолого-символічного світорозуміння.

Станковий вид живопису представляє собою пейзажі, портрети, натюрморти. Його різновидом є ікона (від грец. Eikon – відображення, образ), яка з'явилася у VI ст. За доби середніх віків зображення святих у храмах і вдома було для людей частиною культу. Іконопис як різновид середньовічного живопису відрізняється від інших видів малярства своєю строгістю та підпорядкуванням певним правилам. Значення ікони змінювалося з часом: у давнину вона була насамперед предметом культу і лише у XX ст. отримала статус художнього твору й стала об'єктом вивчення істориків мистецтва та культурологів.

У літературі Нового часу тема мистецтва в літературі зайняла домінуючі естетичні позиції. На перший план виходить теза про превалювання художньої ідеї («внутрішньої ідеї», «внутрішньої форми», «внутрішнього малюнка») над матеріальним утіленням, набувши особливої популярності за доби бароко. Художні твори цієї епохи зазвичай супроводжуються вишуканими орнаментальними малюнками й графічними зображеннями зашифрованих символів та емблем. Така думка обґрунтована у трактатах представників італійського маньєризму (Джовані Батісто Арменіні, Джовані Паоло Ломаццо, Федеріко Цуккаро й

ін.) з фокусом на твердженні Федеріко Цуккаро: «Disegno – segno di Dio in noi» («Малюнок є знаком Бога в нас»). «Ідеєю безплотних речей» уважав живопис теоретик французького класицизму Нікола Пуссен. Схожої думки про сутність малярства дотримувався і український філософ XVIII ст. Григорій Сковорода. «Скажи жь, – питає один із героїв діалогу «Наркісс», – что такое живописью почитаешь? Краски ли или закрытый в краскѣ рисунок?» [173, с. 164]. Мислитель провів опозицію малюнок / фарби, виходячи з переконання, що справжнім рисунком треба вважати задум митця, втілений у «силі», «невещественной мысли и тайных начертаниях» як відображення духовного образу світу. Натомість фарби є «прахом», «плотью», «грязью», «пустошью», адже уособлюють матеріальне, тілесне начало світу. Герой сквородинівського діалогу підкреслює, що розглядання окремих складових мистецького витвору не формує повною мірою уявлення реципієнта, тоді як проникнення у задум митця дозволяє оцінити його цілком.

Сутність естетичних роздумів романтиків становили теми мистецтва і художника, які заклали основи традицій сучасного екфразису (образ, мотив, композиція) та визначили шляхи його подальшого розвитку за доби реалізму й модернізму. Оноре де Бальзак, Іван Бунін, Микола Гоголь, Ернст Теодор Амадей Гофман, Гавриїл Державін, Федір Достоєвський, Джон Кітс, Михайло Лермонтов, Олександр Пушкін, Лев Толстой, Тарас Шевченко органічно вводили у свою творчість художній аналіз різноманітних мистецьких об'єктів і потрактовували їх цінність згідно з традиціями свого часу та власного естетичного смаку.

Активний художній пошук на межі літератури, музики, зображального мистецтва і театру відбувся на межі ХХ–ХХІ ст. Олександр Блок, Андрій Бєлий, Володимир Винниченко, Михайло Кузьмін, Дмитро Мережковський, Морис Метерлінк, Володимир Набоков, Марсель Пруст, Михайль Семенко Оскар Уайльд, Леся Українка, Микола Хвильовий та ін. використовували у своїй творчості методи та прийоми сучасного їх епосі зображального мистецтва. Живописний код став своєрідним «лакмусовим папірцем» естетичного смаку письменників-мо-

дерністів, який підхопили й письменники новітнього, постмодерністського напрямку (Юрій Андрухович, Борис Віан, Умберто Еко, Мілан Кундера, Віктор Пелевін та ін.).

У той же час спостерігаємо й «зворотній зв'язок» літератури і мистецтва. Видатний митець Леонардо да Вінчі стверджував: «Живопис – це поезія, яку бачать, а поезія – живопис, який чують» [48, с. 152].

Яскравим прикладом цієї тези є творчість Ангеліки Марії Кауфман (1741–1807), зокрема, її картина «Поезія обіймає живопис» (1782), написана в дусі класицизму з елементами стилю рококо. Багато сюжетів для своїх творів художниця запозичувала з літератури та античної міфології: «Езоп і Родопа» (1780), що є ілюстрацією до англійської комедії «Історія та любов Родопи»; «Міранда і Фердінанд» (1782) як художня ілюстрація до драми В. Шекспіра «Буря».

Іван Франко у розвідці «Поезія і малярство», яка є складовою трактату «Із секретів поетичної творчості» аналізує спільні та відмінні риси цих двох мистецтв. Теоретик стверджує, що художник і поет користуються різними способами створення своїх праць. Маляр показує нам тільки нерухомі образи, у той час коли поет відтворює на папері такі образи, які в уяві читача з'являються у русі, зміненими. На думку дослідника, головною відмінною рисою поезії та малярства є те, що «маляр апелює безпосередньо до смислу, а поет до уяви» [206].

Зв'язок цих двох мистецтв також був висвітлений Михайлом Алексеєвим у праці «Текерей-малювальник» [8]. Учений зауважує, що межі живопису та поезії повинні бути розділені. Малярство говорить мовою зорової наочності, а слово, у свою чергу, звертається до образу. Автор наголошує на тому, що прийоми літературної художньої мови можуть бути потрактовані мовою живопису тільки частково, за допомогою ліній і фарб. Теоретик звертається до «Розрізнених думок про живопис» Дені Дідро: «Ми зустрічаємо поетів серед живописців та живописців серед поетів. Споглядання картин великих митців так само корисне письменнику, як читання великих творів літератури художнику» [8, с. 167].

Музика і слово. Австрійський композитор Крістоф Глюк (1714–1787) стверджував, що «музика повинна відігравати таку ж роль щодо поетичного твору, яку відіграє яскравість барв щодо точного малюнку» [169, с. 248].

Усвідомлення зв'язку музики і літератури відбулося з появою перших естетичних узагальнень, зосібна у грецькій міфології. Давні наділили музу Евтерпу владою відразу над ліричною поезією і музикою, оскільки ці два види мистецтва завжди були нероздільним цілим. Образ давньогрецького міфологічного героя Орфея активно побутує не тільки в давній, але й у сучасній художній літературі (Райнер М. Рільке, Салман Рушді, Джефф Вандермейєр, Грейс Андреаччі й ін.) та літературній критиці (Іхаб Хассан, Герберт Маркузе, Паскаль Кіньяр) як символ потужного містичного впливу мистецтва слова і музики на людську свідомість.

Іван Франко у трактаті «Із секретів поетичної творчості» (розділ «Поезія та музика») наголошував, що з давніх часів «поезія була піснею». Але в той же час він розділяв ці два види мистецтва й запевняв, що музика впливає на настрої людини, яка сприймає її передусім за допомогою слуху, а поезія спонукає читача до інтелектуальної праці та діє на всі органи чуття людини. Вчений порівнює музику зі «штучною тканиною», а поезію з «барвистою, але поодиноким ниткою». Зв'язок музики й слова можна простежити у використанні композиторами літературних сюжетів у музичних творах. Петро Чайковський написав оперу «Євгеній Онегін» (1877–1878) за однойменним романом у віршах Олександра Пушкіна. Михайло Скорульський створив у 1936 році балет «Лісова пісня», першоджерелом якої стала драма-фєєрія «Лісова пісня» Лесі Українки. Композитор додав до балету веснянки, які були складені самою письменницею.

Танець та література. Танець (від нім. Tanz) є одним із найдревніших видів мистецтва, зображення якого можна знайти ще до нашої ери в Індії та Древньому Єгипті. Основою танцю є різноманітні рухи людини, що згодом піддавалися художній обробці. Згідно з міфологією боги створювали світ у процесі танку, який має божественне походження. Античні поети зверталися

до опису танців у своїх творах. Гомер відобразив в «Іліаді» у XVIII пісні хоровод робітників, які збирають виноград, а в «Одиссеї» у VIII пісні цар Алкіной запропонував Одиссеєві послухати, як співає Демодок і танцюють феакійці. Греко-римські джерела в цілому містять багато описів танцювального мистецтва тих часів, засвідчуючи шанобливе до нього ставлення (Гомер, Есхіл, Софокл, Еврипід, Аристофан, Аристотель, Лукіан, Цицерон, Горацій та ін.), а уявлення про них надають численні зображення на барельєфах, у скульптурі та вазописі. Екстатичними танцями супроводжувалися численні античні містерії (на честь Діоніса, Деметри та ін.) як потужний засіб впливу на учасників релігійних таїнств. Характерною особливістю античних драм були пісні хору, які в танцювальному режимі висловлювали ставлення до моральної проблематики зображуваних драматичних подій. Видатний грецький письменник-сатирик Лукіан у діалозі «Про танець» (160–180 рр. н.е.) стверджує, що головним завданням танцю є відтворення вчинків людини. Автор наголошує на тому, що всі види мистецтва здатні впливати на один орган чуття, а танцюрист поєднує їх усіх. Письменник називає його «пантомімом», оскільки він повинен наслідувати все: гнів, безумство, печаль, радість і вміти критично оцінити літературний твір.

За доби раннього середньовіччя танок зберігав свою сакральну функцію, але поступово приймав ознаки світського життя. Середньовічними джерелами про різновиди й функції танцю є трактат Джоана Грочейо «Про музику» (бл. 1300), в якому значну увагу приділено опису середньовічних танців, «Роман про Розу» (1235–1275), Біблія Мацієвського-Моргана (бл. 1250), «Декамерон» (1353) Джованні Бокаччо й ін. Свого розквіту танок набуває в епоху Ренесансу. Перша аналітична книга про його види та функції була написана італійським поетом і придворним Антоніо Корназано під назвою «Libro dell'arte del danzare» (1455), яка згодом була перекладена спеціалістами з історії танцю. Хореографічне мистецтво досягає своїх вершин за доби XVII–XVIII ст. як невід'ємна складова світського життя абсолютних монархій Європи. Опис балів у літературі

XIX ст. потрапляє на сторінки художніх творів не просто як зображення майстерності та фізичної вправності персонажів, але насамперед як засіб спілкування, інтриг, можливість вирішення найделікатніших особистих питань, зокрема й проблем державного масштабу («Війна і мир», «Після балу» Льва Толстого; «Євгеній Онегін» Олександра Пушкіна; «Посмертні записки Піквікського клубу» Чарльза Діккенса, «Бал за містом» Оноре де Бальзака, «Сага про Форсайтів» Джона Голсуорсі тощо). Опис балів залишається провідною темою сучасних та історичних романів XX ст. («Будденброки» Томаса Манна, «Майстер і Маргарита» Михайла Булгакова, «Унесені вітром» Маргарет Мітчелл тощо). В той же час проблема зв'язку танка й літератури недостатньо теоретично осмислена в сучасному літературознавстві, хоча спроби дослідження синтезу цих двох видів мистецтв спостерігаються у низці культурологічних, мистецтвознавчих та філософських праць (Фрідріх Ніцше, Михайло Нємцев, Філіп Ар'єс).

Загалом процес розвитку танку як виду мистецтва проходить від народно-побутових (примітивні хороводи з підскакуванням), обрядових (весільних, трудових, воєнних, мисливських тощо), ритуальних (як частина культу та церемонії) до аристократичних, виконання яких супроводжувалося відпрацьованими й відточеними рухами тіла. Сьогодні основними видами танцю є класичний, бальний, народний, сучасний.

Окреслення парадигми інтермедіальних образів у художньому творі дозволило систематизувати уявлення про міждисциплінарну архітектоніку системи образів, об'єднаних замислом, композицією, стилем. Поняття інтермедіальності пропонуємо розуміти як особливий спосіб організації художнього тексту, в якому специфічна форма діалогу культур здійснюється за допомогою взаємодії художніх референцій. Результати дослідження можуть бути використані як методологічне підґрунтя при студіюванні міждисциплінарних аспектів творчої спадщини письменників.

2.3. Методологія дослідження літературно-мистецьких взаємодій епохи бароко

Сучасна теорія літературної компаративістики виділяє чотири основних вектори її предмета як дисципліни: генетична контактологія, порівняльна типологія, імагологія та література в системі мистецтв [136]. Основу літературознавчих міждисциплінарних студій становить вивчення взаємодії літератури з іншими видами мистецтва. Результат органічного об'єднання у творі різних семіотичних рядів позначається за допомогою сформульованого у другій половині ХХ ст. поняття «інтермедіальність», яка згодом стала самостійною галуззю досліджень. Першими роботами, присвяченими вивченню літератури в системі мистецтв, стали дослідження зарубіжних (Оскар Вальцель (Oscar Walzel), Арнольд Хаузер (Arnold Hauser), Освальд Шпенглер (Oswald Spengler), Йенс Шрөтер (Jens Shröter), російських та українських теоретиків літератури (Михайло Алексєєв, Олександр Білецький, Дмитро Наливайко, Іван Франко, Ірина Хангельдієва, Кіра Шахова та ін.). Міждисциплінарні студії розкриваються на перетині гуманітарних дисциплін: філології, мистецтвознавства, філософії та культурології.

Теорія інтермедіальності передбачає вивчення смислової та образної взаємодії різних видів мистецтва в тексті художнього твору. Вона виступає як особливий спосіб текстуальної організації та як специфічна методологія. Феномен інтермедіальності полягає в розширенні можливостей інтерпретації літературного твору не тільки за допомогою літературознавчого інструментарію, але й мистецтвознавчої термінології. Теорія синтезу мистецтв заклала фундамент вітчизняної літературознавчої компаративістики, оскільки виявлення міжхудожніх і міжлітературних («генетико-контактних») зв'язків стало предметом уваги перших порівняльних студій: Олександра Білецького, «Франко й індійська література» (1956); Миколи Конрада «Захід і Схід» (1972); Григорія Вервеса, «Польська література і Україна» (1985); Дмитра Наливайка, «Спільність і своєрідність: українська література в контексті європейського літературного процесу»

(1988) й лягло в основу наукових праць XXI століття (Дмитро Затонський «Модернізм і постмодернізм. Думки про одвічний коловорот витончених і невишуканих мистецтв» (2001); Людмила Грицик «Українська компаративістика: концептуальні проєкції» (2010) та ін.). Таким чином, є всі підстави стверджувати, що методологія інтермедіальних досліджень укорінена в літературознавчому герменевтиці компаративних студій.

Звернення до вивчення літературно-мистецьких взаємодій епохи бароко зумовлено як самотутнім характером цієї доби, так і недостатнім рівнем висвітлення її епістеміологічних ознак, зокрема в контексті міждисциплінарних студій. Бароковий характер носить література авангарду і постмодернізму, що дозволяє говорити про продуктивність і наступність форм барокового художнього мислення, які відображено в терміні «необароко».

У зв'язку з функціонуванням в інтердисциплінарних студіях значної кількості нових дефініцій, вважаємо за потрібне уточнити категоріальний апарат, зокрема характеристику літературно-мистецьких зв'язків з античності до постмодерну, аналіз типів міжвидового інтеракціонізму й виділення найбільш дієвих методів у контексті актуальних питань компаративістики в галузі міждисциплінарних досліджень. Методології інтермедіального аналізу розглядатимуться як корелят сучасних компаративних і мистецтвознавчих методик сьогодення.

Категоріальний апарат. У сучасній літературній компаративістиці активно функціонує велика кількість наукової термінології, ключовими ознаками якої є співзвучний префікс, як-от: «мульти-», «інтер-», «інтра-», «між-», «транс-», «сін-» (від гр. сполучника *σύν* – «разом з»), який зазвичай вживається при дослідженні контактів між літературою і різними формами мистецтва. Велика частина понять з подібною основою є новою в літературознавстві, й нерідко одні й ті ж терміни несуть неоднакове семантичне навантаження і застосовуються для позначення різних явищ, тому, на наш погляд, доцільно визначитися з категоріальним апаратом, який лежить в основі сучасних міждисциплінарних методик.

Інтермедійність – особливий спосіб організації художнього тексту, в якому специфічна форма діалогу культур (синтезу мистецтв) відбувається за допомогою взаємодії різних художніх референцій (Hansen-Löve [266]). На наше переконання, метою відображення концептосфери різних видів мистецтва у творі способами художнього слова є подолання результатів диференціації в естетиці та суспільстві, пошук втраченої цілісності буття.

Міждисциплінарність (інтердисциплінарність) – системний підхід у науці, заснований на використанні представниками певної галузі знань методології різних наукових дисциплін і активному оперуванні відповідним їх специфіці категоріальним апаратом.

Трансдисциплінарність є близьким за значенням терміном, під яким розуміють глибші процеси, пов'язані з прямим перенесенням дослідних схем з однієї галузі в іншу. У літературознавстві цей підхід отримав вираження у застосуванні дослідницьких методів психології, медицини, психопатології, антропології, соціології, математики при аналізі літературного тексту. Синонімічні визначення – *мультидисциплінарність*, *полідисциплінарність* несуть аналогічне смислове навантаження і передбачають збереження власного об'єкта дослідження при виразній взаємодії наук [92].

Синергія – комбінований вплив факторів, який характеризується тим, що їх об'єднана дія суттєво перевершує ефект кожного окремо взятого компонента та їх простої суми [38].

Синтез (від грец. *з'єднання, складання*) – процес з'єднання чи об'єднання речей або понять в ціле.

Інтераціоналізм (від англ. *interaction* – «*взаємодія*») – методологічний підхід, що поєднує кілька різних напрямків у суспільних науках.

Інтертекстуальність – термін, введений у 1967 році теоретиком постструктуралізму Юлією Кристєвою для позначення загальної властивості текстів, що виражається в наявності між ними зв'язків, завдяки яким тексти (або їх частини) можуть багатьма різноманітними способами явно чи неявно посилатися один на одного.

Типи міжвидового інтераціоналізму. Найбільш поширеними видами взаємодії мистецтв, на наш погляд, стали наступні трансформаційні парадигми:

- об'єднання зорово-просторових характеристик (Г.Е. Лесінг) в окремо взятому виді мистецтва (театр, кіно, телебачення);

- міжвидова інтерполяція художніх кодів (театральність прози, емблематичність дискурсу, музичність поезії / прози);

- репрезентація одного виду мистецтва («медіа») іншим із взаємодоповненням знакових систем кожного з них (екфразис, живопис у кіно, архітектура на фотографіях, явища синестезії).

Літературно-мистецькі взаємодії мають безпосереднє відношення до двох останніх типів міжвидового інтераціоналізму: переклад мовою суміжних мистецтв окремих формотворчих засобів певного виду мистецтва і взаємопереплетення медійних дискурсів. Міжвидова інтерполяція художніх кодів ґрунтується на синтезі словесного та образотворчого начал тимчасових (література, музика) і просторових (образотворче мистецтво, скульптура) видів художньої творчості.

Очевидно, що для наукового аналізу літературно-художніх взаємодій необхідно використовувати як літературознавчу, так і мистецтвознавчу методологію. Таке об'єднання є прийнятним з позиції міждисциплінарного характеру будь-якої методології гуманітарних наук, що зазвичай об'єднує знання з історії, філософії, релігії, психології, соціології, лінгвістики та літературознавства. У своїй сукупності спектр перерахованих дисциплін вибудовує загальні епістемологічні й когнітологічні джерела до методології вивчення літературно-художніх взаємодій.

Мистецтвознавча методологія тісно пов'язана з літературознавчою теоретичною практикою, оскільки, по-перше, репрезентує парадигми аналізу мовних проблем опису естетичної цінності творів мистецтва і, по-друге, спирається на загальні культурно-історичні та естетико-філософські концепції [80]. Останні будуються на єдиних для цих суміжних дисциплін критеріях «археології гуманітарних наук», у якого європейська культура позначається епістемологічними періодами (античний,

середньовічний, ренесансний, класичний, сучасний). Археологічний метод Мішеля Фуко дозволяє розкрити структуру мислення в рамках світосприйняття певної епохи. Він протиставлений традиційному психологізму, виключає тезу про безперервність історичного розвитку ідей, порушуючи питання про механізми зміни епістем та їх перервності. Основними джерелами дослідження, за Фуко, повинні бути оригінали документів тієї чи іншої епохи. Когнітивне підґрунтя кожної епістемі, на думку теоретика археологічного методу, становлять приховані структури, які визначають засоби упорядкування «речей» у «словах», як-от: критерії схожості (Відродження); рівності / відмінності, що показувалися наочно в таблицях (класицизм); інтерпретації / формалізації (сучасна епоха) [207].

Літературно-мистецькі взаємодії в історичному розвитку. Перші зразки синтезу мистецтв представлені в архітектурних спорудах старовини, які об'єднують монументальне мистецтво з живописом, скульптурою та декоративно-прикладними творіннями. Елементи архітектури, образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва, словесної творчості, музики, а також обрядові дії підпорядковувалися єдиним задумом і організуючим началом подібних архітектурних ансамблів – храмовому ритуалу, який виступав організуючим началом синтезу мистецтв, починаючи з культур Стародавнього Сходу [161]. Літературно-мистецькі взаємодії за часів античності і Середньовіччя більшою мірою представлені у вигляді екфразису (грец. Ekphrasis – «виражати») як розкриття вербальними засобами естетичного сенсу та змісту об'єктів мистецтва (архітектури, скульптури, живопису). Окремої уваги заслуговує аналіз художніх інтерацій у найдавнішому виді мистецтва – театрі, який об'єднує мистецтво слова, музики, танцю, акторської гри.

У донаукових формах естетико-філософської думки домінує розуміння Прекрасного в мистецтві як відображення надчуттєвих ідей-первообразів (Платон) і теорія мимесису – принципу наслідування (відтворення), що лежить в основі творчої діяльності художника (Аристотель «Про мистецтво поезії»). Античні критерії Краси (калокагатія, завершеність, гармонія, ясність)

набули розвитку в неоплатонічних теоріях Краси як блага та інтелектуального споглядання. Потужно впливала на естетичну норму «риторичної епохи» сформульована Горацієм теза *ut pictura poesis* про мистецтво як «німу поезію», що зумовила зображення «невидимих речей» (алегорій, символів) вищим критерієм художності.

За доби Відродження та Нового часу класика сприймалася як еталон, естетичний взірць довершеності й «джерело ідеалів» (Йоган Йоахим Вінкельман «Думки про спадкування грецьким зразкам в живописі та скульптурі», 1755). Після довгої літературної дискусії XVII–XVIII ст. «Суперечка про давніх і нових» епоха беззастережного домінування античних зразків поступилася спочатку рідкісним і невпевненим виявам національної самобутності в мистецтві, а незабаром перейшла у потужний протест проти нормативної поетики, який супроводжувався становленням наукового підходу до осмислення явищ мистецтва та літературно-художніх взаємодій. Як вже зазначалося, вперше різницю між тимчасовими (музика, танець, міміка) і просторовими (живопис, графіка, архітектура, скульптура) видами мистецтва обґрунтував Готгольд Ефраїм Лессінг (1729–1781) у роботі «Лаоокон, або про межі живопису і поезії» (1766). Мислитель окреслив особливості літератури, зокрема, театру як тимчасово-просторових видів мистецтва, виділяючи категорії динаміки і дії, відзначаючи здатність розвиватися в часі, а також широку сферу зображення як їх основоположні характеристики.

На значну увагу заслуговує вивчення специфіки літературно-художніх взаємодій в епоху бароко. Орнаментальність і декоративність як провідні ознаки стилю бароко поширюються не лише на просторові види мистецтва, але й на мистецтво слова. Саме в цей період розповсюджується емблематика, геральдика, символізм і алегорика, орнаментальне наповнення книг, відроджується візуальна поезія, яка супроводжувалася графічним зображенням загадкових постатей. На відміну від притаманного класиці й Ренесансу уявлення про гармонію і впорядкованість форм як основу естетичного смаку, естетика бароко базувалася на драматичному протистоянні людини і світу, ірраціоналізмі,

трагічному зіткненні ідеальних і чуттєвих начал [42]. Вивчення складного внутрішнього світу барокової доби пов'язано з реконструкцією своєрідного перфомансу контрастів у художніх явищах: ефектної візуалізації образів, світлотіньових характеристик, динаміки дії, її масштабності, використання декорацій, масок, ширм, завіси, карнавалізації дискурсів.

У XVII–XVIII ст. провідними видами мистецтва стають театр, музика та література, синтетичні за своєю природою. Однак справжня революція в міжвидовому синтезі в рамках мистецтва відбувається в епоху романтизму. Програмними положеннями стали музикалізація літератури через значний еволюційний сплеск музики як виду мистецтва: зароджується оркестрова музика, виникають нові драматичні форми (соната, симфонія), виділяються опера і балет у рамках музичного театру. У взаємодії пари «музика – література» спостерігається й відчутний зворотний зв'язок: література диктує музиці теми, сюжети, лібрето опер і балетів, тексти кантат, романсів. Майже в усіх видах мистецтва XIX–XX ст., зокрема, в літературі, домінують синтетичні за своєю природою (ліро-епічні) жанри масштабних форм (роман, опера, симфонія, батальні сцени в живописі). Художник припиняє бути «ремісником», він стає творцем, генієм, котрий не дотримується ніяких канонів, правил, методів, систем, традицій, оскільки свобода творчого духу художника була покладена в основу нового розуміння критеріїв мистецтва.

Реалістична традиція в літературі й просторових видах мистецтва продовжувала давню традицію мимесису: спадкування, правдивого зображення дійсності. Розуміння основи художньої творчості як соборної та синтетичної за своєю природою була розвинена в модернізмі й постмодернізмі. Тяжіння до геометричних форм (кубізм, конструктивізм, авангардизм) у поєднанні з ірраціоналізмом (сюрреалізм) або техніцизмом (футуризм) привели до створення зразків нової реальності, далеких від правдоподібності. Не випадково вияви антиномічного, фрагментарного, «деконструйованого» світосприйняття отримали назви «необарокових» тенденцій. Їм властиве антиномічне з'єднання різноспрямованих напрямів (символізм і натуралізм, аске-

тизм і гедонізм, наука і містика, філософський релятивізм тощо), взаємодія і розмивання жанрових систем, створення симулякрів.

XX ст. стало часом виникнення нових форм майданного акціонізму, який сягає корінням кінчної діатриби, середньовічних карнавалів, обрядових святкувань (різдвяні, пасхальні), набуваючи ознак перформансів: поп-арт, хепенінг, концептуалістичні презентації. Принципово новими видами мистецтва, синтетичними у своїй основі, стали фотографія, кіно, мультиплікація.

Мистецтвознавча парадигма епохи бароко: міжвидова взаємодія часових і просторових видів мистецтв. Мистецтвознавча проблематика художнього твору розглядається в контексті існуючої класифікації мистецтва як системи взаємопов'язаних між собою видів. Їх розмаїття зумовлено багатогранністю світу й слугує реалізації завдань мистецтва як способів творчого відображення дійсності у художніх образах. Видами мистецтва вважаються історично сформовані форми творчої діяльності, які дозволяють специфічними засобами матеріального втілення (звук у музиці, слово в літературі, пластичні й колористичні засоби в зображальному мистецтві тощо) репрезентувати художню картину світу.

У сучасній мистецтвознавчій літературі побутує часо-просторовий принцип класифікації мистецтв, запропонований Г.Е. Лессінгом у праці «Лаокоон, або про кордони живопису та поезії» (1766). За цим принципом усі види мистецтва розподіляються на три групи [108]:

- 1) **просторові (візуальні)**, види пластичних мистецтв, в основу яких покладено просторову побудову в розкритті художнього образу: Архітектура, Скульптура, Зображальне і Декоративно-прикладне мистецтво, Графіка, а пізніше із новітніх сучасних видів цю групу поповнила Фотографія;
- 2) **часові (аудіальні, динамічні)** види мистецтв, які мають композицію, що розгортається в часі, як-от: Музика, що не має простору, але поширюється в часі (звук за звуком),

та Література, в якій події розгортаються послідовно, хоча і зберігаються в одному просторовому сегменті, що робить цей вид мистецтва синтетичним за своїми ознаками;

- 3) **часопросторові (аудіовізуальні)** види мистецтва, що є синтетичними за своєю природою видами мистецтва з виразним видовищним компонентом, як-от: Театр, Хореографія, почасти Література (серед новітніх видів – Кіномистецтво).

Мислитель зазначає, що представлені види мистецтва не існують у чистому вигляді, їх форми є динамічними і взаємопроникаючими на кшталт: часопросторові види (театр – музика – танок) і просторово-зорові (архітектура – скульптура – танок).

Перспективи вивчення синтезу мистецтв у художній літературі були суттєво переоглянуті у другій половині ХХ століття, зокрема на ІХ Конгресі міжнародної асоціації порівняльного літературознавства в Інсбруці (1979) відбулося визнання ідеї вивчення літератури в системі мистецтв офіційною галуззю порівняльного літературознавства. В сучасних компаративних дослідженнях на перший план вийшли інтермедіальні студії, а також перекладознавча і культурологічна сфери літературних взаємодій.

Проблема класифікації видів мистецтва не випадково актуалізувалась у середині ХVІІІ ст. як потреба осмислити особливості мистецтва епохи бароко, хоча й мала давню традицію естетичних уявлень про їх різноманітність (міф про дев'ять муз Аполлона; зіставлення поезії і музики та музики з архітектурою і скульптурою у Аристотеля; віднесення поезії і музики до сфери божественного за доби Середньовіччя як залежних від натхнення видів мистецтва; уявлення про живопис як «німу поезію» / живопис, «який чують» (Леонардо да Вінчі) в епоху Відродження.

Естетична концепція мистецтва бароко увібрала в себе античний принцип «уявлення про правдоподібне» (Аристотель), що виразилося в техніці наслідування (мімесис) з метою створи-

ти реальний образ ірреального, та закономірно спиралася на традиції Ренесансу, корегуючи головну естетичну настанову слідування природі на її вдосконалення шляхом створення ідеальних форм Краси з динамічною та вишуканою декоративністю. «Програма бароко, – зазначає мистецтвознавець Джуліо Карло Арган у праці “Історія італійського мистецтва” (1983), – відновлює, переоцінює і розвиває класичну концепцію мистецтва як мімесису, або наслідування; мистецтво – це уявлення, але мета його – не лише пізнати предмет, який зображується, але й схвилювати, приголомшити і переконати. Мистецтво – це продукт уяви, і його кінцева мета – навчити розвивати уяву, без якої неможливе спасіння» [13, с. 130].

Отже, художня уява в контексті проблеми спасіння стала контрапунктом естетичних шукань митців бароко, а відтак новий стиль зонайперше органічно ствердився у церковній архітектурі. Для неї характерні грандіозність масштабів, просторовий розмах, сполучення складних криволінійних форм і, безсумнівно, пишна декоративність інтер'єру. Провідні італійські архітектори Лоренцо Берніні, Франческо Борроміні, Крістофер Рен, Франсуа-Бартоломео де Растреллі й інші проектують не тільки собори (переважно католицькі), але й створюють шедеври неперевершеної палацово-паркової архітектури, побудованої на принципах організованого художнього цілого, розвинутого в просторі.

Перші стильові зразки барокової архітектури з'явилися у XVI ст. в Італії у спорудах архітекторів Карла Мадерні (1556–1629), Джана Лоренцо Берніні (1598–1680), Борроміні Франческа Кастеллі (1599–1667) й ін. У країнах Європи (Німеччині, Австрії, Франції, Голландії) стиль бароко в архітектурі поєднувався з традиціями рококо та класицизму, набувши популярності передусім у декоративному оздобленні споруд та надзвичайно урочистих інтер'єрах палаців.

Англійська архітектура XVII–XVIII ст. відрізняється наявністю помірно виражених рис бароко з відчутною перевагою ренесансно-класицистичного стилю, зокрема палладіанського класицизму. Екстравагантні взірці англійського монументально-

го стилю бароко належать видатному англійському архітектору Крістоферу Рену (1632–1723), призначеному на посаду королівського інспектора з відбудови центральних районів Лондона після великої пожежі 1666 року. Він є автором проектів п'ятдесят трьох лондонських церков, зокрема собору Святого Павла (1711) та численних світських будов, відреставрованих з урахуванням останніх тенденцій європейської моди. В рамках класицистичних традицій відбилося прагнення зодчого надати окремим частинам будівель підвищеної живописності, оздобити вишуканим декоративним оформленням парадні інтер'єри, зокрема й ковані решітки, різьблені дерев'яні лавки, надгробки тощо.

Шедеврами барокової архітектури в Україні є: єзуїтський костел Петра і Павла (Львів, 1630) арх. Джакомо Бріано, костел Матері Божої Громничої (Львів, 1692) арх. Джовані Батиста Джизлені (нині церква Стрітіння Господнього); фронтон королівського арсеналу (Львів, 1639) арх. Павла Гродзинського; Покровський собор (Харків, 1689); Маріїнський палац (Київ, 1752) та Андріївська церква (Київ, 1754) арх. Бартоломео Растреллі; дзвіниці Києво-Печерської Лаври, Софіївського собору та Михайлівського монастиря (Київ, 1750–ті рр.) арх. Йогана Готфріда Шеделя; собор Різдва Богородиці (Козелець, 1763) арх. Івана Григоровича-Барського та Андрія Квасова; Покровська церква (Київ, 1772) арх. Івана Григоровича-Барського й багато інших споруд переважно культового призначення.

Характерними рисами архітектурних споруд так званого «козацького» бароко (створених на замовлення козацької старшини) стали: живописна пластика, перевага вертикальних ліній, витонченість та граціозна легкість, вишукане орнаментальне оздоблення фасадів, використання традицій народного мистецтва православного храмового зодчества в контексті стильової цілісності та органічної єдності з природним ландшафтом.

Основоположною ознакою мистецтва бароко стало *прагнення до синтезу мистецтв*, уособлене в органічному поєднанні архітектурних ансамблів зі скульптурою, живописом та декоративним мистецтвом, скерованих на роздмухування уяви глядача

тривожною грою світла й тіні, контрастів масштабів, матеріалів і фактур. Світлотіньові ефекти, принципи асиметрії, експресія форм, помпезна декоративність та дзеркала утворювали химерну атмосферу мінливості життя, його театральності, викликали гостре відчуття тонкої грані між реальним та ілюзорним, земним і небесним світами, драматичної напруги, трагічного усвідомлення швидкоплинності буття.

Скульптури та скульптурні групи були невід'ємною частиною архітектурних споруд епохи бароко не лише релігійного, але й і світського призначення. Взірці барокової скульптури вражають динамічними і вишуканими формами та несуть виразну декоративну функцію. Скульптурні образи беруться зі Святого Письма для релігійних споруд і з античної міфології для оздоблення світських будівель та паркових ландшафтів. Характерною рисою є передача кульмінаційної точки напруги персонажів, а відтак на перший план виходить посилена емоційність і драматизм. Перевага форми над змістом сюжетів досягається розкішними нарядами та великою кількістю деталей: численними складками одягу, красою і легкістю волосся, досконалими рисами обличчя. Надлишкова театральність досягалася використанням дорогих і яскравих матеріалів (мармур, позолота, бронза).

Бароковий живопис орієнтується на сюжети з підкресленим драматичним конфліктом релігійного, міфологічного чи алегоричного змісту. В них, як правило, фіксувалася найвища точка напруги, нелюдські пристрасті та надлюдські можливості. Майстри епохи бароко прагнули зобразити особистість зі складним внутрішнім світом, що повною мірою усвідомлює драматизм буття. Іншою прикметною особливістю живопису цього періоду стало захоплення парадними портретами вельмож та членів їх родин, призначеними для прикрашання інтер'єрів. Їм властиві світло-тіньові контрасти, порушення принципів лінійної перспективи, підсилення ілюзії глибини, скерування простору картини у безкінечність.

Декоративно-прикладне мистецтво епохи бароко відрізняється ваговитістю форм і вибагливим орнаментальним деко-

ром з переважно позолоченим оздобленням. Стіни інтер'єрів обтягувалися тканиною з вплетеними золотими й срібними нитками, шпалерами з бахромою й китицями. Меблі зазвичай мали масивну вагу, стільці – точені ніжки з високими спинками, обби-валися шкірою й тисненим орнаментом із розписом золотом. Своєрідність декоративно-прикладного мистецтва доби бароко характеризується поєднанням зображальних композицій з великою кількістю фігур, декоративного драпування, пишних бордюрів з букетів, фруктів, птахів, вибагливістю загальної композиції. Його призначення відповідало основним викликам барокової естетики – вразити реципієнта розкішним оздобленням витвору мистецтва. Цій меті відповідала помпезна орнаментальність, різкі контрасти, намагання відтворити рух, динаміку, вихор часу.

Бароко в музиці сфокусовано на вираженні емоцій: відтворенні буйства почуттів, зокрема й екстазу. У техніці виконання на першій позиції перебувають контрастні форми (серед новацій – арія); у церковній музиці – контрасти солістів, хору й оркестру. З'явилися нові музичні форми, як-от: *інструментальні* (Concerto Grosso); *вокальні* (опера, ораторія, кантата, хорал, меса й ін.); *жанрові* (соната, сюїта, фуга, партита, канцона, симфонія, токата, прелюдія тощо); на перший план також виходить розвиток контрапункту (одночасні музичні лінії). Відчутну роль у музиці бароко відіграють струнні (скрипка, альт, віолончель, контрабас), мідні (труба, валторна, свірель) та духові музичні інструменти (флейта, фагот, гобой). Таке розмаїття вибору дозволяло шукати нові способи вираження, підвищити діапазон та складність музичного виконання, прикрасити твори віртуозними прийомами. Драматична експресія, популяризація синтетичних за своєю природою постановочних форм музичних творів (опера, музична драма тощо) сприяла їх ускладненню, заклали основи сучасних музичних ладів (мажор / мінор).

Стиль бароко в літературі стверджується з кінця епохи Відродження і в тій чи іншій мірі зустрічається до кінця XVIII ст. Його характерними рисами є драматизм, ірраціоналізм, орнаментальність та урочистість. Прикметною особливис-

тю стилю бароко є надзвичайно багатий відсоток стилістичних прийомів, як-от: метафора, гіпербола, антитеза, які можна порівняти з тими численними завитками і спіралями, що притаманні архітектурі та декоративно-прикладному мистецтву означеної доби. При цьому надлишкове словесне орнаментування дивовижним чином не відривається від основного тексту. Хиткий баланс форми і змісту базується на суворій послідовності структури художнього твору. Правила їх створення прописувались в численних поетиках та риториках, а основні принципи літературної творчості базувалися на античних засадах (Аристотель, Горацій, Цицерон та ін.).

Антиномічність барокового світогляду зумовлює і схильність до ірраціонального художнього мислення, і відображення реального буття, описів персонажів, навколишньої обстановки включно з численними вкрапленнями натуралістичних деталей, зокрема образів розпаду (хробаки, гній, прах тощо). Увага до внутрішнього світу особистості стає контрапунктом барокової естетики. Смысл існування людини, її діалог з Богом та пошук свого місця у мінливому світі підпорядковували головній меті – вразити, викликати якомога більше емоцій. Автори епохи бароко досягали цього і полімножинністю інтерпретацій своїх творів, відкритість яких відрізняє їх від творів попередніх епох.

У літературних творах барокової доби потужно представлені численні архітектурні, скульптурні, живописні, музичні концепти. Сформувалася специфічна форма діалогу різних видів мистецтв через взаємодію несхожих художніх референцій: художніх образів та стилістичних прийомів, які мають знаковий характер для естетики бароко. Інтермедіальна цитатність представлена назвами архітектурних споруд, скульптурних творінь, живописними та музичними концептами. При цьому відбувається інтерференція одного художнього коду в інший на тлі їх взаємодії на художньому рівні.

Синтез мистецтв як головна ознака загальнокультурної парадигми XVII–XVIII ст. сприяв значному розвитку синтетичних за своєю природою жанрів, що з'явилися у ренесансному театрі, як-от: опера (опера-серія / опера-буффа), ораторія, музична

драма. В Україні значного поширення набули інтермедії. Невеличкі комічні сцени, що розігрувалися двома-трьома персонажами між діями основної п'єси, характеризували весела буфонада, пародійність, динамічність, зв'язок з народно-побутовою пісенною традицією, тенденція життєствердного сприйняття дійсності.

Методологічний плюралізм. Для адекватного наукового осмислення літературно-художніх взаємодій будь-якій культурно-історичної епосі властивий методологічний плюралізм. Дослідження, пов'язані з вивченням взаємин літератури і зорово-просторових видів мистецтва, дають можливість користуватися методами різних наук і, передусім, – літературознавства, мистецтвознавства, історії та суміжними з нею дисциплінами (культурології, антропології), психології, філософії, естетики.

Так, наприклад, не тільки базові знання історії, а й найдрібніша реконструкція окремих деталей історичного контексту в процесі аналізу обраних для дослідження творів певної епохи можуть стати головними фактами для розуміння мети і завдань її створення. Власне кажучи, і сам твір є історичним джерелом. Так, метод історизму допомагає з'ясувати історичний контекст як умову виникнення того чи іншого явища з використанням його традиційних сегментів: опис фактів, відновлення подій у їх послідовності, аналіз причинно-наслідкових зв'язків. Для розуміння саме літературно-художніх явищ важливе місце посідають суміжні з історією дисципліни: історіографія, культурологія, культурна антропологія (Арнольд Джозеф Тойнбі, Мішель Фуко, Йохан Хейзінга, Освальд Шпенглер, Мірче Еліаде, Карл Ясперс).

До «антропологічних» інтерпретаційних течій і шкіл у сучасній гуманітаристиці зазвичай відносяться методи, які стояли біля витоків компаративістики і не втратили свого значення дотепер за умови їх доповнення сучасними естетико-філософськими концепціями. Це культурно-історичний метод як система прийомів дослідження явищ мистецтва різних видів, в основу якого покладено уявлення про культуру як підґрунтя інтерпретації художнього твору й спосіб розуміння явищ мистецько-

го процесу. Ідеї теоретика культурно-історичної школи Іполита Тена (1828–1893) зачіпають питання ролі особистості в історії, детермінізму в розумінні творчості як результату зовнішніх впливів: середовища-раси-стадії розвитку [187]. Акцент на вивченні суспільно-історичних причин виникнення національних досягнень у галузі мистецтва, зокрема літератури, сприяв появі порівняльно-історичного методу, заснованого на порівнянні історичних явищ і об'єднаних одним культурним кодом художніх феноменів (Філарет Шаль, Теодор Бенфей, Олександр Веселовський, Віктор Жирмунський, Микола Конрад, Михайло Алексєєв, Ірина Неупокоева та ін.). Висунутий ученими категоріальний апарат (мандрівні сюжети, вічні образи, зустрічні течії, історична поетика, типологічний ряд) заклав фундамент Comparative Studies у галузі гуманітарних наук.

Для розуміння особливостей літературно-мистецьких явищ у порівняльному аспекті доцільно використовувати традиційні контактено-генетичні та типологічні методи дослідження. Д. Наливайко підкреслює: «Проблеми взаємозв'язку і взаємовпливу літератури й живопису та інших мистецтв, в першу чергу літератури й живопису, літератури і музики, літератури і театру / кіно виходять на перший план у другій половині ХХ ст.» [139, с. 16]. Автори ґрунтовної праці «Порівняльне літературознавство» (2008) Василь Будний і Микола Ільницький стверджують, що зазначені методи засновані на об'єднанні діахронічного (історичного) і детерміністського (причинно-наслідкового) планів, а властивий їм інтердисциплінарний підхід спричиняє з'єднання функціональних планів [39, с. 385].

Перспективним методологічним підходом, заснованим на порівняльному дослідженні різних видів мистецтва, став запропонований Стефаном Тетесі де Зепетнеком принцип інтердисциплінарності. Він передбачає встановлення парадигми інших семіотичних рядів у процесі міжвидової інтерполяції художніх кодів з урахуванням способів відтворення реальності. Теоретик зазначає, що інтердисциплінарність спирається на два основні принципи. Перший полягає в тому, що літературу можна вивчати за допомогою таких близьких їй галузей, таких як історія,

психологія, кіно, музика, візуальні мистецтва. Згідно з другим принципом для аналізу літературного твору можливе використання теоретичних структур і методологій інших дисциплін [297].

Література і мистецтво мають виразні резонуючі взаємозв'язки у площині філософії та її складових (етика, естетика). Універсальні філософські парадигми ХІХ–ХХІ ст. безпосередньо пов'язані з методологією гуманітарних наук у галузі літературознавства та мистецтвознавства. Так, на методологію гуманітарних наук значно вплинула феноменологія як універсальна наука про способи психологічного розуміння феноменів, суб'єктивного чинника в мистецтві, рефлексії в рамках тріади автор – твір – реципієнт. Методологічні принципи редукції (від лат. *reduction* – повернення) як можливості пояснити складне на основі законів простого і вихідних параметрів інтенціональності (інтенція, адресант, адресат) – інтегрального методу дослідження художніх явищ заклали основи сучасної антропоцентричної парадигми гуманітарного знання (Едмунд Гуссерль, Роман Інгарден, Ніколас Хартманн).

Типи герменевтичних підходів дозволяють досягнути приховані смисли художнього тексту за допомогою занурення в мовні й психологічні чинники (Фрідріх Шлейєрмахер), інтуїтивного «використання», «співпереживання», глибокого проникнення в предмет дослідження або явища людського духу (Вільгельм Дільтей), осмислення темпоральності мистецтва шляхом злиття «горизонтів розуміння» (Ганс-Георг Гадамер).

Спільним для літературознавчої та мистецтвознавчої методології є активне застосування категоріального апарату історії (епоха, період), культурної антропології (етнос, культура, людина, світ, ритуал, цінності, звичаї, традиції), філософії (ідеальний / матеріальний, форма і зміст, причина і наслідок, можливість і дійсність), естетики (прекрасне / потворне, високе / низьке, трагічне / комічне), етики (добро / зло, сенс життя, порядність). Не менш важливою є однакова для цих наук опора на базові критерії гуманітарного знання у галузі критики риторичної (*techné*, мимесис, подібність, рівність, спадщина, упорядко-

ваність (*convenientia*), суперництво (*aemulatio*), аналогія, симпатія), позитивістської (описовість, фактографічність, детермінізм), структуралістської (дескриптивізм, семіотичні ряди, форма, структура, система, синхронія, логіка), феноменологічної (іманентність, апіорні структури, судження, сприйняття, відчуття, рефлексія, знак, пригадування).

Методологія інтерпретації інтермедіальних зв'язків епохи бароко. Для інтерпретації явищ синтезу мистецтв в епоху бароко (а також явищ необароко в літературі ХХ століття) найбільш адекватними є новітні літературознавчі теорії, засновані на поєднанні досягнень з різних галузей гуманітаристики. Візуальний характер мистецтва епохи бароко змушує звернутися до методу іконологічного аналізу твору, не дуже популярного в результаті рідкого ефекту стирання граней між візуальною і вербальною складовими твору.

Іконологія (від грец. *eikōn* – «зображення» і *logos* – «слово, сенс, знання») – напрям у мистецтвознавстві, що розкриває художній зміст зображення певного виду мистецтва, напряму, стилю. Зацікавлення символікою припало на епоху Відродження. Перша книга емблем (від лат. «*Emblematum liber*») була представлена в 1531 році італійським іконографом Андреа Альчіатті, який активно спирався на античну міфологію. Слово «іконологія» вперше з'явилося в ХVІ ст. в праці італійського гуманіста Чазаре Ріпі «Іконологія» (1659), яка складалася з 151 гравюри. Потім термін осмислюється в дисертації німецького історика мистецтва Абі Варбурга, який вкладав у його значення всебічну інтерпретацію сенсу зображення, для досягнення чого вбачав звернення до різних галузей гуманітарного знання [40]. Значного поширення поняття «іконологія» набуло завдяки американському теоретику мистецтва Ервіну Панофському, учню Абі Варбурга. У 1939 році вчений опублікував «Досліди в іконології» («*Studies in Iconology*»), де виділив три рівні аналізу візуального мистецтва:

- початкове ознайомлення, що ґрунтується на первинному зоровому враженні від представлених форм і об'єктів з їх поділом на складові елементи;

- вторинне або умовне ознайомлення, що представляє процес ототожнення даних форм з міфологічними джерелами, літературними текстами з метою виявлення алегоричного (іконографічного) сенсу зображення;

- виявлення внутрішнього прихованого змісту шляхом вибудовування художнього зв'язку лейтмотиву або його комбінації з темою чи концептом, визначення його символічної цінності в контексті певної епохи, встановлення його «іконографічної важливості» [149].

Наступним методом, який дозволяє, на наш погляд, найбільш продуктивно оцінювати художні твори епохи бароко, є методологічні принципи школи рецептивної естетики.

Рецептивна естетика (від нім. *Reception-Asthetik*, від лат. *reception* – прийняття) – напрям у сучасній естетиці, філософії літератури і мистецтва, що сформувався в середині ХХ ст. У 1970-ті роки Ханс-Роберт Яусс і Вольганг Ізер сформували школу рецептивної естетики. Основним принципом цього напрямку є те, що для найкращого розуміння змісту художнього твору необхідно встановити зв'язок між самим твором і суб'єктом, її сприймачем (реципієнтом). Російські теоретики літератури підкреслюють, що методологія рецептивної естетики базується на техніці, яка «активізує психологічну роботу аудиторії і направляє її реакцію каналами, запрограмованими автором» [75, с. 25].

Висновки до розділу II

Проведене дослідження дозволило окреслити основні рівні методологічних підходів у процесі вивчення літературно-художніх взаємодій. Аналіз інтермедіальних зв'язків базується на органічному взаємозв'язку методів літературознавства з методологією інших гуманітарних наук, передусім мистецтвознавства. Методологічний плюралізм дозволяє використовувати в студіях літературно-художніх взаємодій знання, теорію і методологію інших дисциплін для виявлення загальних механізмів відображення дійсності.

Аналіз міждисциплінарних праць в історичному розвої переконливо демонструє зростання наукового інтересу до осмислення синтезу мистецтв як художнього явища. Виникнення поняття «теорія інтермедіальності» розглянуто на базі робіт Шарля Баттьо, Івана Франка, Оскара Вальцеля, Стівена Поля Шера, Освальда Шпенглера, Вернера Вольфа, Єнса Шрьотера та інших учених. Їх розвідки фокусуються на ідеї інтермедіального контексту художніх творів у контексті проголошеної Юрієм Лотманом ідеї поліглотизму культури. Поняття інтермедіальності пропонуємо розуміти як особливий спосіб організації художнього тексту, в якому специфічна форма діалогу культур здійснюється за допомогою взаємодії художніх референцій.

Теоретичне моделювання спектру інтермедіальних образів у художньому творі представлено у парадигмі взаємозв'язку літератури з архітектурою, скульптурою, театром, живописом, музикою, танком. Кінцевою метою вивчення міждисциплінарної архітектоніки системи образів, об'єднаних замислом, композицією, стилем, є розуміння «мови культури» окремого історичного часу. Через відображення концептосфери різних видів мистецтв у творі засобами художнього слова досягається подолання результатів диференціації в естетиці й суспільстві, відбувається пошук втраченої цілісності буття.

Стиль бароко виразно виявився в усіх видах мистецтва: архітектурі, скульптурі, живописі, музиці, літературі тощо. В літературі він акумулює в собі всі характеристики барокової естетики у мистецтві: пристрась до химерної метафори і алегорії, масштабність і грандіозність задуму, підвищену драматичну напругу, експресію форм, орнаментальність, ірраціоналізм, хитку взаємодію містичних форм і змістів з потужним натурним началом і, головне, – активну взаємодію різних видів мистецтв, що створює багатогранний, але єдиний «театр життя», який дзеркально відображає реальне буття як його містеріальний, урочиство-театральний двійник. Інтермедіальність за доби бароко є результатом актуалізації міжвидової взаємодії часових і просторових мистецтв, скерованим на прагнення повернути елементи втраченого синтезу мистецтв у розвитку мистецтва як такого.

Розроблений ученими методологічний апарат дає глибше розуміння низки культурних феноменів. У дослідженні виокремлено й осмислено такі поняття: інтермедійність, міждисциплінарність (інтердисциплінарність), трансдисциплінарність (мультидисциплінарність, полідисциплінарність), синергія, синтез, інтеракціонізм, інтертекстуальність, типи міжвидового інтеракціонізму тощо.

**Міжвидова інтерполяція часопросторових
мистецьких кодів у прозі
Д. Беньяна і Г. Сковороди:
театр – музика – танок**

**3.1. Театральний характер прози
Д. Беньяна і Г. Сковороди**

Феномен театральності в мистецтві й культурі відігравав важливу роль у цивілізаційному розвитку. В античності він уособлювався в язичницьких містеріях, обрядових ходах, «Великих Діонісіях» і, власне, у формуванні драматургії як літературного жанру. За доби середньовіччя з'явилися християнські містерії, «покаянні ходи», церемонія «спалення суєт» (що й сьогодні представлена в європейській культурі традицією викидання старих речей перед Різдвом) і паралельно виокремилися специфічні риси європейської народної сміхової культури. В епоху Відродження та бароко особливої популярності набули бали-маскаради та карнавали.

Карнавал, за визначенням відомого одеського культуролога Марка Найдорфа, – це «вид всенародно-майданного свята, веселощі та сміх якого живиться глибоко архаїчним почуттям двоїстого («амбівалентного») сенсу всього, що складає життя» [132]. В сучасних студіях поширеним є розуміння ігрового начала як важливого явища культури, в якій позиція *homo ludens* (Й. Гейзінга) є виявом особистої свободи. Феномен карнавалізації, який М. Бахтін потрактував як «евристичний принцип, що дозволяє відкрити нове і до цих пір небачене» [22], є невід'ємною частиною літературної свідомості людини Нового часу.

Виникнення й еволюція карнавалу як культурного феномена і пов'язаного з ним явища театралізації літератури за доби бароко втілилися в концепції *theatrum mundi* (театр світу) з розумін-

ням світу як витвору мистецтва. Ця теза сягає корінням філософсько-естетичного вислову давньоримського літературного діяча початку нової ери Гая Петронія «Mundus universus exercet histrioniam» («Весь світ займається лицедійством»). Вираз «Totus mundus agit histrionem» («Весь світ грає комедію») прикрашав фронтон театру «Глобус», до якого належав В. Шекспір (1564–1616). Видозміну фрази знаходимо у блискучому монолозі Жака (Шекспір, комедія «Як вам це сподобається», акт II, сцена VII): «All the world's a stage, / And all the men and women merely players; / They have their exits and their entrances; / And one man in his time plays many parts...» («Весь світ є великою сценою, / І всі чоловіки й жінки лише актори; / У них свої є виходи й відходи; / Кожна людина в належний час грає багато ролей...») [292] (підрядковий переклад мій. – *О.Ш.*).

Художня мова епохи бароко як інтегратор відповідної культури представлена підкресленою, навмисно театральною обтяженістю образів, їх піднесеністю та химерністю, скерованими на афектацію почуттів реципієнта. Численні алегорії, символи, декоративність та ускладнена метафоричність утворюють фундамент театральності барокового мистецтва слова. Трагічне світовідчуття культурного героя цієї доби продукує появу таких основних мотивів барокової естетики, як сон, марення, двійництво, духовна подорож, створення містерії смерті (від пограничного існування між землею та потойбіччям до естетики «танцю смерті»).

Феномен театральності в літературі нині є предметом активного дослідження російських літературознавців (Наталія Заварніцина, Катерина Полякова, Катерина Шевченко й ін.). Їх методологічну базу становлять концепції Р. Барта про знакову систему художнього твору [20], М. Бахтіна про карнавал як онтологічну категорію в контексті карнавального начала людської свідомості [23]. Поняття «театрального коду» як термін семіології активно впроваджувався Ю. Лотманом у контексті загального поняття культурного / художнього коду літератури [119].

Під театральністю прози ми розуміємо наявність у ній властивого драматургічним жанрам способу особливого, «сценіч-

ного» розгортання дії та зображення характерів, елементів у тексті акторства, блазнівства, «театрального хронотопу» (М. Бахтін), «насиченості знаків та вражень» (Р. Барт). У цьому контексті можна виділити такі форми театральності прози:

- підкреслена декоративність оповідної структури, пов'язана з ретельним прописуванням інтер'єру, що виконує функції сценічних декорацій;
- видовищність, сцени перевдягання, костюмованої ходи, маскараду, буфонади, скандалу;
- маріонеточність певних персонажів, їх ігрова поведінка;
- вставні оповідання, які виконують роль інтермедій;
- наявність театральних лексем, зокрема абстрактних (Фатум, Доля, Історія, Благодестя, Відчай, Заздрість тощо) і символіко-алегоричних понять (Собор, Пророк та ін.);
- різноманітні вияви «авторської маски» та певних «масок» у персонажів;
- виразний трагедійний або комедійний сюжет.

Філософсько-релігійний характер художнього доробку Д. Беньяна і Г. Сковороди зумовив дидактичний стиль викладу основних ідей. Основна відмінність полягає в тому, що саме ставили за мету митці: виразна місіонерська діяльність для реформування англійської церкви (Беньян) та відхід від ортодоксально-догматичного мислення шляхом звернення до символів, алегорій і філософствування (Сковорода). Коло актуальних питань вражає своєю спільністю: взаємовідносини Людини і Бога, шляхи спасіння, спроби пошуку власного «Я» у мінливому світі, шляхи досягнення щастя, духовна подорож, візіонерство. Відтак обумовленим є і звернення до спільних жанрових форм (алегорична повість, притча, байка, лірика, елементи проповіді та соціальної сатири), що присутні в різних для кожного митця провідних літературних жанрів (повість / діалог).

Театралізація художнього дискурсу також є виразною спільною рисою творчості Д. Беньяна і Г. Сковороди. Театральний код прози англійського письменника розкривається передусім через фігурування абстрактних понять в якості героїв творів, що було прикметною ознакою середньовічної драматургії.

Англійський середньовічний театр XIV–XV ст. представлений яскравими взірцями християнських містерій в усій повноті їх різновиду: «гра» (play, ludus, gamen), мораліте (morality) і міраклі (miracle), які мають суто англійську назву цих п'єс «педжент» (pageant), що означає спеціальний двоповерховий «візок», верхня частина якого була імпровізованою сценою. Як свідчать дослідники (Н. Богодарова, Д. Іванов), давньоанглійські містерії, як і всі західноєвропейські твори цього жанру, мали спільну сюжетну основу – Старий і Новий Заповіти і виокремлюють деякі суто англійські риси: відсутність сюжетів так званого апостольського циклу; незначна кількість вставних сцен, а відтак і значно слабкіший фарсовий елемент сюжетів; обов'язковий музичний супровід п'єс гімнами, псалмами, акафістами й іншим як наочне підтвердження літургічних витоків драми [32], [82].

Персоніфіковані абстрактні образи стали героями найбільш знаної повісті Д. Беньяна «Шлях паломника», ніби запрошуючи читача у світ середньовічної містерії-мораліте – різновиду літургічної драми, в якому уособлення застосовувалося до моральних якостей на кшталт Віра, Надія, Совість, Слухняність, Працьовитість, Пияцтво, Скупість, Насолода, Лестощі, Обжерливість, Відплата тощо.

Власні імена взагалі відсутні у повісті Д. Беньяна «Шлях Паломника». Головними героями є Християнин та його дружина Християна, які незалежно одне від одного проходять свій власний шлях до спасіння. Як мешканці міста Загібель, вони почергово залишають його через Тісні врата й стають на паломницький шлях. Їх сусіди Впертий та Зговірливий розчарувалися в обраному Християнином шляху, побачивши непрохідне багно зневіри перед Тісними вратами, що ведуть до нового рівня свідомості. Мирський Мудрець спокушає Християнина залишитись у селищі Благонрав'я та потоваришувати з людиною на ім'я Законність. Герой ледь встигає не потрапити під смертельні стріли прислужників Вельзевула, що настигали тих, кого спіткають сумніви під Тісними Вратами до нового життя.

Ідучи вузьким та неприкметним шляхом Істини, прокладеним патріархами, пророками, Христом та його апостолами, Християнин досягає пагорба з Хрестом і позбавляється тягара гріхів. Там його привітали три янголи, одягнули у святкове вбрання, вручили Ключ Божественної Обітниці та свиток з печаткою, що був перепусткою до Небесного Граду.

Такі герої, як Формаліст, Лицемір, Боязкий, Недовірливий малодушно обирали легкі шляхи по дорозі до Небесного граду, тому не змогли його дістатися. Одні зникли на шляхах Небезпека та Загибель, інші малодушно повертали назад.

Випробування Християнина продовжилися перед входом до чертогу Величі як необхідністю укріпившись вірою, пройти повз двох грізних левів, після чого він був ви нагороджений спілкуванням з Мудрістю, Благочестям і Милосердям про велич Божественного плану. Спорядившись бронєю і зброєю, що не старіє й не зношується довіку, він успішно долає янгола безодні Аполліона в долині Приниження; не спокушається приманливим вертепом Язичництва і Папства у долині смертної Тіні, суцільно усіяній кістками подорожніх, які потрапили до їх лап; пройшов випробування в місті Суета, в якому цілодобово працював Ярмарок Спокус. Продавці Ярмарку Сует, освітленого зловісним багряним світлом, невтомно зваблювали подорожніх різноманітним товаром: будинками, посадами, титулами, пристрастями, цілодобовими видовищами крадіяства, вбивств, клятвoporушень та плотських утіх. За неприйнятне ставлення до духовно шкідливих товарів цього Ярмарку, Християнин та його супутник Вірний потрапили під суд Заздрості, Забобону і Догідництва. Вірний був жорстоко страчений у місті Сует, а Християнин врятувався втечею в супроводі Того, хто сподівається, приголомшеного стратою благочестивої людини.

Випробування віри продовжилися в палаці Сумніву катуваннями велетня Відчаю, який закликав подорожніх накласти на себе руки та покінчити зі стражданнями. Подолавши перешкоду у вигляді Спокусника-Лжеапостола та смертельні води бурхливої ріки країни Єднання, друзі нарешті дісталися Небесного Граду, де їх привітало піснями янгольське воїнство.

У видінні Християнину відкрилася доля його дружини Християни, яка після відправлення свого чоловіка пошкодувала, що не пішла за ним та позбавила себе і дітей можливості потрапити до Життя Вічного. Її шлях був набагато легшим, оскільки її супроводжувала Любов, наділяючи неабиякою силою долати перешкоди: не зважати на вмовляння / висміювання сусідок, переслідування велетнів та чудовиськ, вона була нагороджена супровідником на ім'я Дух Мужності, який допоміг впоратися з усіма небезпеками, піклуватися про достойну долю для дітей і онуків. Серед дивних садів країни Єднання Християна отримала звістку від ангела про швидку зустріч з чоловіком і в установлений термін вступила в річку Смерті, після чого на колісниці прибула в Небесний Град.

Властива середньовічній містерії трирівнева структура часопростору (небо – земля – пекло) органічно перейшла в барокову драму й знайшла своє відображення в повісті «Шлях Паломника» Д. Беньяна, що, як бачимо, генетично пов'язана з образною системою літургійної драми-мораліте. *Небо* уособлює образ Небесного граду, якого прагнуть дістатися благочестиві люди, але тільки обрані, сильні духом і вірою отримують в ньому життя вічне. *Земля* зображується цариною зваб і спокус, де переважають хибні цінності, слідування яким призводить до втрати своєї душі й надії на спасіння. Власне, вже на землі розташовано замок Вельзевула, з якого його прислужники влучають смертоносні стріли по шукачах справжньої віри. *Пекло* поглинає заблудлі душі, не даючи їм шансу на відродження. Образ пекельних воріт передає жах від перебування поблизу примарного онтологічного простору, пов'язаного з уявленням про потрапляння до вирви пекельних мук за ведення грішного життя. За думкою автора, саме на землі людина має зробити свій вибір між пеклом та раєм.

Як проповідник англіканської протестантської церкви, Д. Беньян робить окремий акцент на хибній, з його точки зору, поганській або католицькій вірі, втіленій в образах вертепу Язичництва і Папства. Як людина, що потерпала від гонінь за

протестантські умонастрої та більшу частину свідомого життя провела за ґратами, де й була написана повість про духовну подорож Паломника, автор був одержимий своєю месіанською роллю та зміг у яскравій художній формі передати горіння реформаторською релігійною ідеєю і надихнути на подвиг слідування їй своїх сучасників та наступні покоління читачів.

Поняття «театр» неодноразово зустрічаємо також у доробку Г. Сковороди у різних значеннях: «царській театр» («Благодарный Еродій»), «воїнський театр» («Книжечка Плутархова о спокійстві души»), театр «Привидний» як символ каяття душі («Благодарный Еродій»), «Вселенський сей Чудотворный Театр» («Діалог. Имя ему: Потоп Змін») тощо.

«На театрѣ Жизны нашей» мислитель відчуває себе глядачем: «Зрителем Вселенскаго сего Чудотворнаго Театра» і навіть радить поводитись у житті, як у театрі: «Поступай и здесь так, как на оперѣ, и довольствуйся тѣм, что глазам твоим представляется, а за ширмы и за хребет театра не заглядай. Здѣлана сія занавѣса нарочно для худородных и склонных к любопытству Сердец. Потому что подлость, чем в ближайшее знакомство входит, тѣм пуще к великим дѣлам и персонам учтивость свою терцет» [173, с. 148].

Цікаво, що «театр життя» Г. Сковорода сприймає не як трагедію, а безпосередньо як *комедію*: «И развѣ я не понимаю, – писав він у листі до Василя Максимовича, – что мудріи люде житіе челоѣческое уподобили комедіалним играм? Можнѡ сказать, что ты этой персоны по природѣ удачно представити на театрѣ не можеш. Но лзя ли сказать, что тая или другая персона Комедіи вредна, если благоразумной сочинитель ея опредѣлил? И великіи Персоны и подліи Маскы в важной сей Житія нашегѡ Комедіи премудрій Творец опредѣлил» [174, с. 389]. Трагедійне «смятеніє на театрѣ» буття він пояснює неслідуванням своїй природі, бажанням людей прийняти «противную их природѣ стать», так би мовити, грати не свою роль. Как «из Обхожденія Житейскаго, так и из Театральных Представлений», вважає український філософ, людина пізнає світ, переживає певні уроки та отримує можливість стати на шлях самовдосконалення.

Концепт *маска* відіграє важливу роль у проповіді слідування своєму призначенню. Г. Сковорода здебільшого вживає його, коли прагне продемонструвати наслідки неслідування своїй натурі, себто життєвому покликанню: «Вот мое мнѣніе и намѣреніе, для чого я всегда наставлял совѣтоваться молодым людям з своєю природою, чтоб оны на театрѣ Жизны нашей могли наблюдать благопристойность, искусним Акторам приличную. А если кто по случаю надѣл Маску, не совѣм егѡ Натурѣ приличную, дабы сколь возможнѡ удачнѡ в оной и без соблазнов поступал и чтоб хотя по нѣкоторой часты жалобы меж народом и роптанія пред Богом ѡ состоянїи своем уменшились. Я бы сам севодня же бросил мое состоянїе и вступил бы в иное, если б не чувствовал, что хлопотливая моя и меланхоличная природа к самой подлой* приватной и уединенной Маскѣ способна, в которой, если не могу ни в чем любезному отечеству услужить, то, по крайней мѣры, всѣмы силами стараться стану не быть никому ни в чем вредним» [174, с. 390].

Серед абстрактних образів, до яких вдається Г. Сковорода у своїх творах, суттєво переважає образ Премудрості Божої. Премудрість і Людина стали персонажами невеликої драматичної мініатюри «Разговор о Премудрости», що є різновидом агону – словесного диспуту як центрального композиційного елементу аттичної драми. Автор не випадково обирає цей жанровий різновид, оскільки його тлумачення Премудрості співвідноситься не з ортодоксальною, а з античною традицією розуміння сутності цього таємничого поняття. Він проводить паралель Софія – Мінерва – Христос, підкреслюючи, що Премудрість Божа перебувала й серед язичників («в хинской стороне»), демонструючи теософське переконання ідеї перебування частинки божественної істини в будь-якому віровченні.

«В маленькій драматичній мініатюрі, – констатує Тетяна Шевчук у студії «Розмова про Премудрість з Григорієм Сковоро-

* «Подлий» уживається у значенні бідний. – *О.Ш.*

дою», – майстерно передано трагедійне напруження в розвитку дії. Якщо в експозиції обидва персонажі налаштовані доброзичливо, в ході розмови кожний із них починає нервувати (Людина через неспроможність зрозуміти глибину божого задуму, а Мудрість – через обмеженість і самовпевненість співрозмовника), то в заключній частині вони вже кричать один на одного і в тій лайці останнє слово залишається за Людиною: Дурак! / В'їть глупа ты сама; Ты вріош! / ты всію вріош; Ищезни проч! / Ищезни лучше ты! тощо. Людина як збірний образ народу залишається переконаною у своїй правоті і доходить до тотальної підміни понять: вона вважає глупою саму Мудрість, оскільки, на її погляд, та говорить їй нісенітницю» [226, с. 173].

В пізніх діалогах Г. Сковороди «Брань архистратига Михаила со сатаною о сем: легко быть благим» (1783) та «Пря б'їсу со Варсавою», що відрізняються високим ступенем художності, на відміну від ранніх, «платонівських» за структурними особливостями взірцями, фігурує абстрактний образ сатани / Даймона, який виявляється внутрішнім «Я» головного героя Варсави, що веде суперечку з темною стороною своєї душі. Власне, й сама будова цих діалогів представлена у вигляді п'єси, де кожна репліка дійових осіб прописується з указівкою на її носія, а сама дія має виразний сценічний ефект. Крім згаданих вище двох діалогів Г. Сковороди, максимально наближених до структури п'єси, можна вважати й наступні твори: «Благодарный Еродій» (1787), «Убогий Жайворонок» (1787), «Диалог. Имя ему – Потоп зміин» (1791).

У діалогах «Брань архистратига Михаила со сатаною о сем: легко быть благим» та «Пря б'їсу со Варсавою» виразно представлена трирівнева оповідна структура *небо – земля – пекло*, що органічно походить від середньовічної літургійної драми. Як і у творах Дж. Беньяна, земля є уособленням «Адського Царства», де торжествують Клевета і Кознь, лунають молитви лицемірів, а подорожуючі багатії співають свої життєстверджувальні пісні*:

* Вставна пісня багатія є перекладним уривком із втраченої трагедії Еврипіда «Беллерофонт», з яким Г. Сковорода міг познайомитися з «Моральних листів до Луцилія» Сенеки. Див. детальніше: [220].

Пусть я во свѣтѣ скверн – только бы был богат.
 Днесь не в моду совѣсть, но злато идет в лад.
 Как нажил, не спросят, только б жирный был грош.
 Сколь богат, столь всѣм брат и честен и пригож.
 Что у нас безчесно в мірѣ? Кошель пустой.
 Нищим ли жить? Лучше пушуся в смертный гной.
 И смерть сладка, поколь рубль за рублем плывет.
 О святое злато! Над тебе в свѣтѣ нѣтъ.
 Не столь милый отец, не столь рождающая мать,
 Не столь любезны и чада веселят.
 И если такая у Венеры краса,
 Не дивно, что в ее влюбилася тварь вся [174, с. 70].

Подібними до жанру п'єси можна вважати й казкові притчі Г. Сковороди «Благодарный Еродій» та «Притча, нареченна Убогий Жайворонок». В їх основу покладено роздуми про питання виховання, навчання і вдячності. Розмова Мавпи з Єродієвим пташеням про виховання розкриває думки автора про значущість злагоди в родині й роль батьківської уваги до дитини, які здатні максимально вберегти від негативного впливу розбещеного суспільства. Розмова жайворонка Сабаша з Тетерваком, дятлом Немесом, батьком Алаудой та іншими персонажами є своєрідною духовною мандрівкою, яка вчить того, що життя є «безперервний шлях», а світ – «великий океан», численні перепони якого (скелі, провалля, глибини, вітри, спокуси) здатні подолати лише обрані щасливці, вільні духом і вірою. Опис земних небезпек нагадує перешкоди, які долав Християнин Дж. Беньяна на своєму паломницькому шляху, спільною є й мораль творів англійського й українського письменників: спокуси цього світу на кожному кроці підстерігають необачну людину, відволікають від віри, позбавляють надії на спасіння.

Як зазначалось, оповідна структура значного відсотку ранніх діалогів Г. Сковороди: «Наркісс. Разглагол о Том: УЗНАЙ СЕБЕ» (1769), «Разговор пяти путников о истинном щастии в жизни» (1773), «Разговор, называемый алфавит, или букварь мира» (1774) та ін., – більше нагадує традиційні платонівські

взірці, однак і в них наявні виразні атрибути театральності. Як у драматичному творі, автор чітко зазначає дійових осіб кожного з діалогів.

У діалозі «Наркісс. Разглагол о Том: УЗНАЙ СЕБЕ» (1769) міститься *пролог*, який з нововведення давньогрецького трагедіогафа Еврипіда (480–406 рр. до н.е.) став обов'язковою частиною драматичного твору. В пролозі викладено античну версію міфу про Нарциса й сквородинівське авторське розуміння його глибинної сутності. Далі подано сім «Розмов» з подібною назвою «...о том: знай себе», окрім останньої Розмови («...о истинном человеке или о воскресеніи»), що нагадують сім актів п'єси. Під назвою кожного «акту» перераховуються дійові особи в традиціях оформлення драматичного твору:

РАЗГОВОР о том: Знай себе.

Лица: Лука, его Друг и Сосѣд.

<...>

РАЗГОВОР 2-й О том же: Знай себе.

Лица: Клеопа, Лука и Друг.

<...>

РАЗГОВОР 3-й О том же: Знай себе.

Лица: Клеопа, Филон, Друг.

<...> і т.д.

Закінчується діалог «Наркісс...» розділом «Сімфонія...», який складається з умовного виступу «Хору» та чотирьох невеликих «симфоній», представлених уривками цитат з біблійних псалмів, які почергово співають учасники розмови, ілюструючи ними свої думки.

Менш подібним до драматичного твору, але близьким до вищеописаної структури є й інший діалог Г. Сквороди «СІМФОНІА, нареченная КНИГА АСХАНЬ о ПОЗНАНІИ САМАГО СЕБЕ» (1767), написаний приблизно двома роками раніше. Ці два твори об'єднані однаковою групою дійових осіб. Героями діалогів «Наркісс...» і «...Асхань...» стали такі персонажі: Лука, Друг, сусід Луки, Клеопа (в «...Асхані...» – Конон), Філон, старець Памва, Антон, Квадрат. Питання про те, хто

такий Квадрат, Памва та інші дійові особи не отримало достатнього висвітлення в роботах учених. С. Дігтяр [66], Л. Махновець [124], А. Ніженець [141], Т. Шевчук [224] переважно фокусували увагу на аналізі прототипів героїв діалогів «острозько-бабаївського циклу» (1773–1774 рр.): Якова, Афанасія, Лонгіна, Єрмолая, Григорія, представлених особистими друзями автора. Т. Александрович, авторка кандидатської дисертації «Поетика прози Григорія Сковороди» (2007), торкається питання системи художніх образів та етимології імен у сквородинівських діалогах. Однак дослідниця не відшукує прообрази дискутантів, а потрактовує їх широко, розрізняючи певні групи: автологічні (образи-характери) та металогічні (із виокремленням образів-символів та образів-алегорій) [6, с. 8–10]. Проте не менш цікавим є питання конкретних прототипів двох перших діалогів Г. Сковороди, образи яких демонструють виразне ігрове начало ранніх діалогів Г. Сковороди.

У нашому дослідженні пропонуються у вигляді гіпотези такі варіанти тлумачення цих загадкових осіб:

Друг – Григорій Сковорода

Лука – святий апостол, євангеліст (апостол із 70-тих, тобто 12 апостолів Христа та їх учнів). Лікар за освітою, він був одним із перших язичників, що прийняли християнство. Став сподвижником св. апостола Павла, якого лікував від хвороб ап. Павло в Посл. до Колос. (IV, 14) називає його «люб'язним лікарем». У діалозі Г. Сковороди герой на ім'я Лука іменує Святе Письмо «врачевством» своїх думок [173, с. 158].

Клеопа (він же ж Сусід Луки) – апостол із 70-тих, юний супутник євангеліста Луки (див.: Лк, 24:25). Після розп'яття Ісус Христос явився Луці і Клеопі, які направлялися в місто Еммаус. В аналізованих діалогах Г. Сковороди відчувається юність Клеопи та його близькість з Лукою. Додатковим аргументом слугують згадки про Луку та Клеопу як біблійних персонажів в інших діалогах різних років: «Из сих хлѣбов един вкушают два путники: Лука и славный взором Клеопа...» («...Икона Алквіадская...» [174, с. 26]); «Сим путем шествовали Лука и Клеопа» («Брань Архистратига Михаила со Сата-

ною ...» [6, 68]); «А Лука и Клеопа – не херувімы ли? Я вчера в храмѣ слушала их путешествіе и вельми ушлаждалася...» («...Потоп Змінн» [174, с. 142]); «Не одно ли моего тайно касається обонянія, ушлаждающая горящее во мнѣ с Клеопою и Лукою сердце мое?» («Бесѣда 2-я ...» [174, с. 300] та ін.).

Квадрат – Кодрат або Квадрат (з давньогр. Ἀγιος Κοδράτος), апостол із 70-тх, афінський єпископ, перший із грецьких апологетів, мученик.

Філон – єврейський теолог і філософ Філон Олександрійський (б. 25 р. до н.е. – б. 50 р. н.е.). Його погляди сформувалися під значним впливом платонізму, а основним способом трактування Святого Письма стала алегореза. В промовах Філона як героя діалогу «Наркісс» міститься відлуння платонічних ідеологем. Наприклад, на його вислів «Но и мы по сіе время одно только во всем свѣтѣ нащитали, затѣм что другого в нем ничего не видали» співбесідник Клеопа реагує так: «Не лучше ли тебе сказать, что нам одна только тѣнь была видна» [173, с. 177], в чому можна побачити натяк на його сповідування філософії Платона (як робив його імовірний прототип Філон Олександрійський), адже концепт «тінь» посідає ключове місце в ученні про світ ідей.

Памва – преподобний Памва (IV ст.), який прожив до глибокої старості в пустелі Єгипту. Довго був неграмотним, потім вивчився і мав багатьох учнів. Герой ранніх діалогів Г. Сквороди на ім'я Памва є «старцем», на його адресу жартівливо кажуть «Куда долго учишься!.. Уже ли ты научился Давидовому псалму?» [173, с. 183]. Співбесідники згадують про те, що Господь позбавив його «языка непреподобна» [173, с. 183], і він сам у молитвах: «Господи! Избави душу мою от устен сих неправедных... от языка непреподобна...» [173, с. 189]. Втім, як і його імовірний прототип, в обох діалогах старець Памва багато повчає.

Антон – Антоній Великий, скитник, сучасник преподобного Памви.

Конон – святий мученик Конон Ісаврійський, сучасник перших апостолів.

Виходячи з викладеної гіпотези, є всі підстави говорити про високий ступінь театральності прози Г. Сковороди, діатрибічний характер його діалогів, їх сміховий аспект, зумовлений ступенем відмінності викладених героями думок від традиційних церковних тлумачень їх світоглядних позицій. Якщо Г. Сковорода здебільшого орієнтується на античну традицію драми і структуру платонівських діалогів, то художній доробок Дж. Беньяна більш залежний від літургійної середньовічної драми-мораліте. Пізні діалоги Г. Сковороди («Брань архистратига Михаила со сатаною о сем: легко быть благим», «Пря бѣсу со Варсавою») також сягають корінням релігійної драми, головна ознака якої полягає у наявності алегоричних персоніфікованих образів і понять у контексті оповідної структури *небо – земля – пекло*.

У Д. Беньяна концепт неба розкривається у понятті *Небесного граду*, якому протистоїть *світ Руїни* (*Celestial City / The City of Destruction*). У прийдешньому небесному царстві живуть праведники, що змогли уникнути спокусу цього світу. Причому їх життя у потойбічному світі нагадує життя багатіїв земного світу: після перетинання річки смерті Християну відвозять до міста на шикарній колесниці, подружжя перебуває у захищеному місті, співає християнські пісні, тобто отримує цілком земні задоволення. Якщо уявлення англійського проповідника про спасіння обмежені середньовічною тезою про гріховність плоті й зводяться до картини реалізації земних радощів на неземному, безплотному рівні, то бачення Г. Сковороди «*горней республіки*» різко відрізняється глибиною і філософічністю її розуміння. Згідно з переконанням українського мислителя, розуміння Біблії як символічного світу продукує уявлення про духовний світ як ідеальну «країну і царство любові», що живе відповідно до божественних / космічних законів і не має нічого спільного із земним прототипом суспільного життя.

Театральність художнього дискурсу Д. Беньяна і Г. Сковороди зумовлена специфікою барокового світовідчуття, типовим характером театралізації художнього образу в бароковому художньому мисленні, що в європейській художній практиці вті-

лилися в тезах «світ як театр» (Шекспір), «життя як сон» (Кальдерон) та ін. Оповідач у романі «Шлях паломника» Д. Беньяна від початку представляє своє бачення як сон: «And as I slept, I dreamed a dream» (Оскільки я спав, то побачив сон). Ця сюжетна деталь пов'язана з вірою в духовну природу сну як порубіжного стану душі, коли вона покидає тіло і злітає в небесну височінь. Прийом сновидіння, покладений в основу твору, дозволяє авторові не претендувати на Божественне одкровення, оскільки сон – це плід індивідуального містичного досвіду. В цьому контексті сон «виправдовує» візіонерство митця, яке, з одного боку, відокремлює художнє бачення від сакрального, а з іншого – дозволяє репрезентувати індивідуальний досвід містичного прозріння. У відомому нарисі Г. Сковороди «Сон» також подано візійну проєкцію митця, в якій міститься чимало театральних концептів: маска, дзеркала, музиканти тощо.

В епоху бароко зникненню межі між театром та життям сприяла також організація державних заходів і церемоній як театралізованих дій, суворе слідування правилам етикету. Актуальні для барокової естетики мотиви дисгармонійності світу й розгубленості в ньому людини ефектно розкриваються засобами театралізації художнього дискурсу. Театральність як форма специфічного буття культури і явище художнього дискурсу у творах недраматичних жанрів дозволили створити принципово новий тип художньої творчості, пов'язаний з феноменом театралізації літературної свідомості.

3.2. Музикалізація художнього дискурсу Д. Беньяна і Г. Сковороди

Європейська музика XVII–XVIII ст. є потужним репрезентантом естетики бароко як домінуючого стилю епохи. Музичним творам цієї доби притаманні всі виражальні барокові засоби: підвищена експресія, естетика афекту, пафос, антитетичне поєднання «голосів» різних культурних традицій. «Музика, –

наголошує Марина Лобанова у монографії «Західноєвропейське музичне бароко: проблеми естетики і поетики» (1994), – у згоді із загальнокультурними прагненнями, тяжіє до «синтезу мистецтв». Зрозумілими є тому її зв'язки з алегоричними й емблематичними вченнями, що поєднують словесний та зображальний ряд, з теорією «дотепності», яка встановлює закони нової художньої логіки і прагнень до пошуку підвищеної експресії, багатозначності мистецтва, його здатності до смислових перенавантажень та ескалації напруги» [114, с. 9]. У вказаній праці авторка дослідила такі специфічні барокові явища, як «музична емблема», «музична алегорія», «conchetto» тощо, визнаючи естетичним підґрунтям барокових музичних виражальних засобів вимогу служіння «синтезу мистецтв».

Особливістю світської музики епохи бароко стала поява суміжних жанрів, пов'язаних із постановними формами музичних творів (опера, музична драма); комбінованими вокально-інструментальними формами (ораторія, кантата); мистецтвом чергування і протиставлення звучання виконавчого складу ансамблево-оркестрового концерту (кончерто грассо); віртуозним удосконаленням форм багатоголосся та доведення поліфонії до найвищих щаблів майстерності. Барокові шедеври жанру опери увійшли до скарбниці світової культури (Антоніо Вівальді, Генрі Перселл, Гендель, Клаудіо Монтеверді й ін.). Жанр ораторії найбільш яскраво представлений у творах Й.С. Баха, Генделя й інших митців.

Розвиток барокової музики має виразні національні особливості. В Англії отримало широке розповсюдження мистецтво гри на віолах, які могли не тільки супроводжувати вокальні голоси, але й частково замінити їх на практиці. Яскравим представником англійської музики епохи бароко став Генрі Перселл (Purcell, 1659–1695), талановитий композитор надзвичайної продуктивності, музичні твори якого відрізняються самобутністю і оригінальним експресивним вираженням. Слід відзначити нерозривний зв'язок світської і духовної музики, адже твори провідних музикантів Європи звучали в церквах і соборах для

органу та хоралів, а самі музиканти обіймали у церквах посади органістів (Бах), капельмейстерів (Монтеверді) або хористів капел (Вівальді, Перселл).

Формування музичного мистецтва в Україні проходило в контексті активної діяльності музичних цехів, найдавніші з яких сформувалися у Кам'янці-Подільському (1578), Львові (1580), а пізніше були відкриті в Острозі, Києві, Ніжині й інших містах. Норми музичного правопису розрізнялися для ірмолоїного (богослужбового) співу й для партесних (концертних) форм багатоголосся. Партесний спів став своєрідною візитівкою київської музичної школи, набувши популярності на теренах Російської імперії. «Грамматика музикальна» Миколи Дилецького (1630–1690) стала першим у Східній Європі музичним посібником з теорії партесного співу.

«Многоголосна композиція», «мусикійське согласіє» музичної школи «Київське пініє» представляє собою мистецтво багатоголосного, акордово-гармонійного, метрично організованого співу, який протиставлявся теоретиками музичного мистецтва епохи українського бароко «вереску органів» католицьких соборів і виконувався на «їх посрамленіє». Численні пам'ятки цього мистецтва засвідчують відчутні барокові естетичні ознаки музичного співу: експресивність, антитетичне протиставлення в широкій розспівній мелодиці різних груп хору, яке урівноважувалося злагодженим мелодико-гармонійним фоном цілого. Мистецтво «узгодженості в усіх родах явищ» музичного твору досягалося повним володінням розмаїттями інтервалів, віртуозним знанням консонансів і дисонансів.

Теорія партесного співу київської школи, яка порівнювалася з філософією та граматикою, репрезентує загальноєвропейський принцип естетики бароко, пов'язаний з орієнтацією на синтез мистецтв, у якому вбачали можливості відтворення гармонії світу.

В художній творчості Д. Беняна знаходимо численні апелювання до музичної символіки. Герой роману «Шлях паломника», Християнин, радісно заспівав релігійну пісню після того, як його благословили три янголи (глава 6, «Хрест»):

Хрест Ісусових страждань – визволення для мене
Від смутку, від ридань, від душевного вогню.
Хрест Ісуса – оборона від ворогів душі моєї;
Не страшний я легіону біля хреста Його скорбот!
Хрест Христа меча грізніше. Хоч я слабкий, але він зі мною.
І, душою пламенея, я йду без страху в бій.
Хрест Христа – маяк високий серед сутінку негараздів.
На ревучі потоки він сяйво світу ллє.
Хрест Христа – вогонь і сила Благовіста мого.

Мудрість світу така сумна. Радість серцю – хрест Його [248].

Письменник неодноразово звертається до музичної тематики під час опису подорожі свого героя. Так, після нічного відпочинку в гарній кімнаті на ім'я «Світ», душа Християнина *«заспівала»* (Глава 7, «Чертог»):

Де нині я? Турботу і любов Христа
До паломників я відчуваю знову:
Він владою Хреста простив і освятив,
І ближче до небес в обитель поселив [248].

Зазвичай музична тематика зустрічається у сценах тріумфу головного героя в різновидах привітального янгольського співу. Наприклад, біля воріт Небесного граду пілігримів зустріло воїнство Янголів, після чого небесний хор грянув пісню «Блаженні покликані на весільну вечерю Агнця».

Зазначена пісня є цитатою з одкровення апостола і євангеліста Іоанна Богослова, притча «Про званих на вечерю», яка є складовою його пророцтва про великий Апокаліпсис: «І почув я ніби голос великого натовпу, і наче шум великої води, і мов голос громів, що казали: Алілуя, бо запанував Господь Бог Вседержитель. Радіймо та тішимося і даймо славу Йому, бо весілля Агнця, і жона Його приготувала себе. І їй дано було зодягнути-ся в чистий та світлий вісон то праведність святих. І сказав мені: Напиши: *блаженні покликані на весільну вечерю Агнця*. І сказав мені: *Оці суть істинні слова Божі»* (Апок. 19: 6–9).

За сюжетом притчі, сам Бог Отець влаштував весільну вечерю свого Сина та покликав на неї насамперед обраних вождів

народу ізраїльського: первосвященників, книжників, фарисеїв, членів синадрию, старійшин народу й ін. Однак кожен із них знайшов привід для відмови і серед гостей zostалися самі сліпі, хромі й ниці; вбогі тілом і духом; принижені та грішні; прості смиренні люди, яких хазяїн вечері збирав вулицями міста. Оскільки місць за весільним столом залишилося ще багато, були туди запрошені й інші гості – язичники з усієї Римської імперії, небайдужі до проповіді Христа. Як свідчить св. Матфій, одяг нещирих людей на цьому святі возз'єднання віруючих із Сином Божим виявлявся нечистим, через що їх викидали геть (Мф. 22: 11–13).

Таким чином, у повісті Д. Беньяна «Шлях паломника» янголи заспівали вітальну пісню для тих, хто обрав шлях Христа та пройшов випробування, щоб бути запрошеними гостями на святі істинного служіння Господу. Зустрічаємо також і біблійну алюзію на перевірку віри новоприбулих гостей щодо чистоти їх помислів. Після того, як палігристи пройшли крізь ворота Небесного граду, їх одяг перетворився на вбрання, що сяяло, наче золото. Кожному палігриму було вручено музичний інструмент – *арфу*, за допомогою якої вони мали прославляти Бога. Після проходження із честю останнього випробування ангельське військо (серафіми з арфами) знову заспівало урочисту пісню «Святий, святий, святий Господь Саваоф!».

Цей рядок належить давньому християнському літургійному гімну «Sanctus», що входить до складу великої кількості давніх східних та західних літургій. Настановна фраза «Святий, святий, святий Господь Саваоф!», з якої розпочинається гімн, сягає корінням третього вірша шостої глави Книги пророка Ісаї (Іс. 6:3), у видінні якого цю пісню так співали Серафіми біля господнього престолу. Використання рядка зі славетного гімну в повісті Д. Беньяна «Шлях паломника» додавало урочистості й значущості факту долучання сповідників віри христової до нового життя, підсилювало ефект їх беззаперечної перемоги над спокусами світу.

У заключній частині роману «Шлях паломника», що має розлогу підназву «Друга частина подана як сон, в якому викладена

сила поведінки дружини християнина і дітей, їх небезпечна подорож і благополучне прибуття у жадану країну»*, а іншими мовами традиційно перекладається як повість «Християна та її діти», також зустрічаються численні музичні алюзії. У главі «Воїн Істини» герой на ім'я Доблесний (Valiant-for-Truth) розповів Християні про пригоди її чоловіка та подолані ним перешкоди. В кінці свого монологу він із захватом переказав їй, що прибуття Християнина до Небесного граду віталосся трубним звуком багаточисленних світлих сутностей та радісними передзвонами. Сама Християна та її донька Милосердя (Mercy) мали при собі музичні інструменти (віолу та лютню), на яких вони грали по дорозі до Небесного Граду всім, хто потребував моральної підтримки.

У главі «Чесний та Боягуз» автор подає блискуче порівняння душевних поривів людини зі звуками музичних інструментів, що яскраво передає тяжіння людини епохи бароко до пошуку відповідностей і, в широкому сенсі, прагнення до синтезу мистецтв. У цьому випадку це стремління уособлюється в порівнянні людини і музичного інструменту.

Відштовхуючись від Біблії, Д. Беньян вкладає у уста героя на ім'я Great-Heart (Безстрашний) філософський роздум про відповідність настроїв людини музичним звукам і тонам, а їх почуттів – струнам, на яких може грати Господь. За основу він бере цитату з Одкровення, де врятовані душі порівнюються з музиками, що грають на арфах і трубах та співають нових пісень перед Престолом Всевишнього (Одрк., 8:2; 14:2, 3).

Відповідаючи на запитання героя на ім'я Чесний (Honest), чому велика кількість людей перебуває у темряві невігластва, Безстрашний проголошує: «Причин на те дві: перша, тому що премудрий Бог так все визначив, що деякі будуть видавати веселі звуки, а інші сумні (Матф. 11:16–18). А наш пан Боягуз зажди

* «The Second Part Delivered under the Similitude of a Dream, Wherein is set Forth the Manner of the Setting out of Christian's Wife and Children, their Dangerous Journey, and Safe Arrival at the Desired Country». – Переклад з англ. мій. – *О.Ш.*

грав тільки на басових струнах. Він та йому подібні грали лише на духовому інструменті, чиї ноти були більш меланхолійними, ніж ноти будь-якої іншої музики, хоча, насправді, деякі кажуть, що бас є основа музики. І, на мій погляд, справа не буде мати міцну основу, якщо вона не починається в смутку розуму. Зазвичай, бас це перша струна, якої торкається музикант, якщо він має намір створити гармонійну композицію. Бог також грає насамперед на цій струні, коли він хоче налаштувати душу в гармонії до себе. Але слабка сторона Боягуза була в тому, що він до самого кінця не зміг видавати ніяких інших звуків»* [248, Ch.2].

Схожі паралелі щодо музичної злагодженості всього світоустрою широко проводить і Г. Сковорода у своїх критичних роздумах та художніх працях. Як і у творчості Д. Беняна, музика зазвичай пов'язана з бажанням «петь воспевать силы небесные», однак критичне ставлення до церкви дозволило українському філософові долучити до оспівування і «силі преисподние» [174, с. 61]. Дві протилежні сили у творчій уяві митця опинилися на одних терезах через активне звернення Сковороди до жанру діалогу, яке у пізньому доробку оформилося у солілоквиях «Пря бѣсу со Варсавою» (1783) і «Брань архистратига Михаила со Сатаною о сем: Легко быть Благим» (1788). У центрі сюжету цих творів є суперечка християнина Варсави із силами зла, які у рамках дискусії «аргумент-контраргумент» намагаються довести правоту своєї позиції, через що кожна сторона оспівувала як небесні, так і пекельні сили. Звісно, що перемога Варсави над опонентами (як і бенянівського Християнина над спокусниками) закінчувалася урочистим співом ангелів: «И се! воспѣваю-

* «There are two sorts of reasons for it: One is, the wise God will have it so; some must pipe, and some must weep (Matt. 11:16–18). Now Mr. Fearing was one that played upon this bass; he and his fellows sound the sackbut, whose notes are more doleful than the notes of other music are; though, indeed, some say the bass is the ground of music. And, for my part, I care not at all for that profession that begins not in heaviness of mind. The first string that the musician usually touches is the bass, when he intends to put all in tune. God also plays upon this string first, when he sets the soul in tune for Himself. Only here was the imperfection of Mr. Fearing, he could play upon no other music but this, till towards his latter end». – Переклад з англ. мій. – *О.Ш.*.

ще воспѣли Архангелы и все Ангелское Воинство во Псалмѣх и Пѣніих, и Пѣснях Духовных Побѣдную» («Брань архистратига Михаила...») [174, с. 84].

Проте зв'язок творчості Г. Сковороди із музикою є набагато глибшим, ніж у англійського письменника, через що наукова проблема «Сковорода і музика» стала однією із провідних у сучасному сквородиознавстві. «Музыка, – стверджує український мислитель вустами свого героя Пишека («Благодарный Еродій»), – великое Врачевство во Скорбех, Утѣха же в Печали и Забава в Щастіи» [174, с. 103]. Як відомо з нарису М. Ковалінського «Життя Григорія Сковороди», останній був одним із найкращих альтів Києво-Могилянської академії й 1742 року потрапив до капели російської імператриці Єлизавети Петрівни, звідки повернувся у чині «придворного уставника» (диригента хору). «Любимое, но не главное упражнение его, – писал він, – была музыка, которою он занимался для забавы и препровождал праздное время. Он сочинил духовные концерты, положи нѣкоторые псалмы на музыку, так же и стихи, пѣваемые во время литургии, которых музыка преисполнена гармоніи простой, но важной, проникающей, плѣняющей, умиляющей. Он имѣл особую склонность и вкус к ароматическому роду музыки. Сверх церковной, он сочинил многия пѣсни в стихах и сам играл на скрипкѣ, флейтраверѣ, бандурѣ и гусях приятно и со вкусом» [174, с. 460].

Тому не дивно, що лірика Г. Сковороди була позначена ним як «пісні» у збірці «Сад божественных пѣсней», а пізніше покладена на музику слобожанськими кобзарями. Із самого початку наукового студіювання творчості Г. Сковороди її музична основа привертала увагу науковців. Перші дискусії, ініційовані Дмитром Багалієм та Володимиром Перетцом точилися навколо питання приналежності Сковороді численних народно-поетичних пісень, зібраних знаним фольклористом Ізмаїлом Срезневським на Харківщині. Сьогодні цей аспект розглядається як питання імітацій сквородинівського спадку в контексті неабиякої популярності його пісень на початку ХІХ ст. [33], [43], [171].

Безумовно, фахова обізнаність Г. Сковороди у музиці значно вплинула на його світогляд і, як і Д. Беньяну, дозволила проводити численні паралелі естетичного плану. Подібно до англійського письменника, він вдається до порівняння людини з музичним інструментом. «Примѣтили ль вы, – пише він у листі до невстановленої біографами особи, – что отсудственная дружеская персона похожа на музыкальный инструмент: он издали брэнчит пріятнѣе» [174, с. 414]. Думка про відповідність не тільки мікрокосму, але й макрокосму музичним звукам неодноразово виринає у творчості Г. Сковороди. «Музикійські органи то напругаються, то отпускаються. Так мыр сей и жизнь наша то темнѣет, то свѣтитя, и без примѣса нигдѣ и ни в чем не бываеет» [174, с. 212]. Філософ розвиває античну тезу «*musica mundana*» (світова музика, «музика сфер») у думці про узгоджену «особливим согласієм» ангельську музику, яка надихає на благочестиві роздуми та пронизує всесвіт. Герой вставної байки про небесну подорож (діалог «Разговор пяти путников о истинном щастіи в жизни») стверджує: «В то время вся вселенная, с несказанным веселієм и согласієм плещуща руками, воскликнула сію Исаину пѣснь <...> Сію пѣснь всѣ до ѣдинаго жители толь сладко и громко запѣли, что и в сем мирѣ сердечное ухо мое слышит ее» [173, с. 344 – 345].

Російська дослідниця творчості Г. Сковороди Людмила Софронова у монографії «Три світи Григорія Сковороди» (2002) фіксує наявність певного коду «звука, слуху та музики» в його художньому доробку. Авторка відзначає органічне збагачення священного слова у творах Сковороди різноманітними музичними концептами, силою звука й інтонації, внаслідок чого Біблія як світ символічний відчутно резонує з музикою як видом мистецтва. «Апостол Павел, – підмічає вчена, – виявляється трубою всесвіту; пророки, Захарія і Єзекиїл – трубачами. Всі проповідники віри Христової – це музиканти, і філософ захоплюється тією згодою, якої вони досягають, співаючи во славу Божу під звуки труби-Біблії <...> Так читання Біблії дорівнюється грі на музичних інструментах і співу» [181, с. 181].

У студії Тетяни Шевчук «Музичний код Григорія Сковороди» (2011) проведено дослідження музичних особливостей сквородинівських псалмів і симфоній з акцентом на аналізі концептів *глас, хор, птах, трісль, свірсль, сонілка*, які відчутно домінують у його піснях. Музичне підґрунтя сквородинівських симфоній, вважає дослідниця, становлять художні варіації на тему біблійних псалмів із намаганням відтворити дух і мелодику їх виконання в контексті доведення автором основних положень своїх естетико-філософських поглядів. «У творчості Г. Сковороди поняття «симфонія» (з грец. – *συμφωνία* та лат. – *concordia* – «співзвуччя», «узгодження»), – зазначає Тетяна Шевчук, – вживається у значенні «конкордація» («согласіє священних слів»). <...> Незважаючи на виразну орієнтацію на існуючу традицію укладання конкордацій до релігійної літератури, симфонії Г. Сковороди скоріше нагадують пародії на теологічні словники-індекси: за наявності виразної добірки співзвучних біблійних цитат на задану учасниками тему немає жодних вказівок на їх місцезнаходження у Біблії та канонічних тлумачень. Натомість співрозмовники начебто стають учасниками містерії, перетворюючись на півчих і хор біблійного царя Давида, автора старозаповітних псалмів, адже вони постійно називають себе півчимами, співають псалми, «ведуть хор», «поють на Давидових гусях», «бренчат на Давидовій арфі», задають «новому нову пїснь», «играють пїсеньки». Таким чином, симфонії Г. Сковороди мають мало чого спільного із традиційними симфоніями-конкорданціями, оскільки принцип підборки суголосних цитат автор ввів у сюжетну канву свого тексту як художню деталь і додав у контекст виразної музичної топіки» [223, с. 29].

Музика як вид мистецтва відрізняється найбільшою здатністю передавати символи засобами звуку і безпосередньо впливати на реципієнта. Церковна музика і спів (безперечно, більш близькі та знайомі Дж. Беньяну та Г. Сковороді), відтворені в особливій храмовій атмосфері, надихали митців на створення духовно збагаченої картини світу, активізували найкращі вияви християнського світовідчуття.

Аналіз музичної складової у творчості Д. Беньяна і Г. Сковороди демонструє чітку орієнтацію на музикалізацію художнього дискурсу письменників. У душі поліфонічної сутності епохи бароко митці прагнуть віднайти відповідності між явним і таємним у явищах культури. Заклик вербально «виразити» ці аналогії є контрапунктом барокових поетик та риторик, метою барокового концептизму [123]. Звідси виникає підвищена увага Д. Беньяна та Г. Сковороди як яскравих представників національних варіантів барокової естетики до алегорій і символічних зв'язків у світі.

Кожний предмет сприймається ними як уподібнення, знак, фігура, а розуміння світу фокусується на прагненні віднайти під зовнішньою оболонкою сутність, форму предмета чи поняття, максимально наблизитися до осягнення його первинної сутності. «Прочти Начало Соломон[ова] Проповѣдника, – пише Г. Сковорода у «силі» байки «Навоз і алмаз», – о Времени. Время Римски TEMPUS. Оно значит не только движение в Небесных Кругах, но и Мѣру движения, называемую у Древних Греков схимѣт. Сіе Слово значит то же, что Такт, и сіе Греческое ж от Слова τῆσσω ('располагаю') происходит. Да и у нынѣшних Музыкантов Мѣра в движении Пѣнія именуется ТЕМПО. И так Темпо в движении Планет, Часовых Машин и Музыкалнаго Пѣнія есть то же, что в Красках Рисунок. Тепер видно, что значит схимѣт и tempus. И премудро Пословица говорит: «В Полѣ Пшеница Годом родится...» Премудро и у Римлян Говаривали: «Annus producit, non ager». Рисунок и Темпо есть Невидимость» [173, с. 121]. Таким чином, мислитель поставив в один логічний ряд поняття: міра руху, темп, хід планет, годинників, музичний спів, утілений у фарбах малюнка, невидимість задуму та його матеріальне вираження.

Алегоричність естетичного барокового контексту творів Д. Беньяна і Г. Сковороди була спрямована на абстрагування, стремління осягнути приховану сутність речей, зрозуміти важелі, що керують світом. Міжвидова інтерполяція часопросторових мистецьких кодів у прозі англійського й українського

письменників реалізована не тільки в ідеологемі «світ як театр», але й «світ як музичний інструмент».

3.3. Хореографічні лексеми в доробку Д. Беньяна і Г. Сковороди

Танець є одним з провідних життєвих виявів людини, що має вагомe значення в культурному просторі загальнолюдського масштабу. Він виконує моральну, комунікативну, естетичну, психологічну й виховну функції; є складовою менталітету певного народу та пов'язаний з низкою національно мотивованих методів хореографічного мислення. Мистецтво танцю як культурного явища має найдавніші традиції, а в культурі первісних народів (і сучасних нерозвинених суспільствах) містить елементи трансу, що має на меті прагнення єднання з Богом, проникнення у таємниці духовного прозріння.

Танець належить до часопросторових видів мистецтва, серед яких вирізняється найбільш потужною можливістю проникати у свідомість як через зорові та слухові враження, так і завдяки моторним функціям тіла, що сприяє інтуїтивному засвоєнню та запам'ятовуванню. Як культурна універсалія, він характеризується кількома основними аспектами: пластичною відчутністю, психічною ірраціональністю, безпосередністю, життєвою динамікою, ритмом, а також елементами гри та музичним супроводом.

Давня культурна традиція залишила у спадок різні види танцю: ритуальні (весільні, похоронні), культові (богослужбові, оргіастичні), войовничі, театральні, карнавальні, побутові тощо. Епоха бароко пов'язана з виникненням витонченого придворного танцю, балів зі строгим танцювальним етикетом. Безумовно, і в Англії, і в Україні залишалися актуальними народні вияви танцювальної культури як природної потреби людства у самовираженні.

Хореографічні лексеми найрідкіші в художньому доробку Дж. Беньяна. Це пояснюється тим, що, ставши на шлях пропо-

відницької діяльності, він із запальністю неопіта відкидав переваги світського способу життя, одним із виявів якого вважав танок. Про це він зізнається у автобіографічній книзі «Благодать, що зійшла до найвизначнішого грішника: коротке та вірне відношення до безмірної милості Божої у Христі до його поганого слуги, Джона Беньяна»* (1666), яка в перекладах традиційно називається скорочено «Милість Божа» [244, с. 7–9]. Письменник детально зупиняється на описі розпутного способу життя, яке він вів до свого прозріння у вірі. Біографи Беньяна (F. Benjamin, V. Brittain, J. Brown, K. Chong, K.P. Erickson, A.J. Foster, N.H. Keeble, A. Ralph, J. Rodgers, S. Sim, O.E. Winslow) щиро переконані, що він не був гіршим від інших англійських хлопаків з народу, які полюбили лихословити і танцювати. Однак щире каяття Д. Беньяна у «розпусному» способі життя мало наслідком відмову від використання у художній творчості хореографічних лексем та будь-яких згадок про танці, що нагадували проповідникові роки його розгульної молодості.

Невеликим винятком з цього авторського правила стала згадка про танок у другій частині «Шляху паломника» «Християна та її діти». Герої твору (Християна та Безстрашний) подолали велетня Відчай (Despair) та визволили із замку Сумніву персонажів пана Журбу (Despondency), його доньку Дуже-боюся (Muchafraid) та багато інших ув'язнених, які послідували за ними у Небесний Град. Щоб повеселити нових друзів, Християна та її донька Милосердя (Mercy) грали для них на віолі та лютні й час від часу герой на ім'я Готовий-до-зупинки (Ready-to-halt) зупинявся, щоб потанцювати. Він також узяв героїню Дуже-боюся за руку, і вони продовжили шлях, пританцювуючи по дорозі. «Сказати правду, – зауважує письменник, – він не міг танцювати без костиля у руці, але переконую вас, що він гарно викручує ногами: також і дівчинка заслуговує на похвалу, адже вона відповіла на музику сторицею»* [248, с. 78]. Щодо інших супутників, як от пан Журба, то Д. Беньян відзначає його бажання краще пої-

* «Grace Abounding to the Chief of Sinners: a Brief and Faithful Relation of the Exceeding Mercy of God in Christ to his Poor servant, John Bunyan» (1666).

сти, ніж потанцювати («he was for feeding rather than dancing»), через що добродійна Християна нагодувала його як своєю щирістю, і звичайною їжею.

Тож, ми бачимо, що Д. Беньян, з одного боку, соромиться своєї пристрасті до танців у молодості, а з іншого – визнає ту життєдайну силу, яку містить у собі танок як природне вираження розкутості та гарного настрою. Звісно, йдеться не про виважені різновиди бального танку, а безпосередні танцювальні рухи, що виконуються під душевну й лагідну народну музику.

У художній творчості Г. Сковорода хореографічні лексеми зустрічаються набагато частіше. Як носій тонкого почуття гумору, він часто перефразовує біблійні цитати, якими насичені його твори, вкладає у уста персонажів цитати зі Святого Письма і наділяє їх метафоричним значенням. Так, Давидово писання стає Давидовим «плясанієм» («Кольцо. Дружескій разговор о душевном мирѣ») у розповіді про те, як він «втацил в крѣпость свое сундучище с каменными таблицями», що викликає сумнів і сміх у героя розмови. Образ біблійного Давида, який «пляшет» перед Господом, кілька разів зринає у згаданому діалозі: «Играет и скачет Давид, но пред Господом <...>»; «Давид пред ним пляшет» та ін. Сковорода роз'яснює, що подібна поведінка може виникати у випадках, коли людина отримує якісь вищі знання, коли «сокровенная сила вдруг, как молния, озарила душу», адже «познание сладчайшая истины Божией подобное вину веселящому», що змушує скакати і плясати від радості тих, хто зрозумів істину й виглядати у радості свого прозріння, наче сп'яніла людина [173, с. 358].

Г. Сковорода вкладає жартівливий зміст у значення слова «плясати» в ліриці та діалозі-притчі «Убогий Жайворонок», відчутно доповнений негативними характеристиками. Так, веселощі Тетерваків герой Немес описує таким чином: «А я давича из того крайняго дуба взирал на жалостное сіе позорище. Взглянь!

* «True, he could not dance without one crutch in his hand, but I promise you he footed it well: also the girl was to be commended, for she answered the music handsomely».

видишь ли сѣть напяленну? Не прошол час, когда в ней и вкруг ея страшная совершалася. Будто Бендерска осада. Гуляла в ней дюжина Тетерваков. Но в самом шумѣ, и плясаніи, и козлогласованіи, и прожорствѣ, как молнія, пала на их сѣть. Боже мой! Коликаая молва, лопот, хлопот, стук, шум, страх и мятеж! нечаянно выскочил ловец и всѣм им переломал шеи» [174, с. 123].

Лексема «плясаніе» міститься в одному семантичному ряді з поняттями «позорище», «шум», «козлогласованіе», «прожорство», що наповнює її суперечливим змістом. Подібний контекст зустрічаємо й у жартівливій ліриці Г. Сковороди. У вірші «Fabula de Tantalos» «пляшет пресмѣшнѡ» прекрасний Ганімед, який отримує відразливу характеристику «Бахусов пѣстун» як герой, що слугує червоугодництву, подаючи вино та їжу, і через це стає одним із численних блазнів, якими наповнені палати [173, с. 92]:

Кричат по Залѣ Музы Сладкогласны,
Все сам подносит Ганімед Прекрасній.
Бахусов пѣстун сам пляшет пресмѣшнѡ,
Всякій род шутов шутят преутѣшнѡ.

У діалозі «Разговор, называемый алфавит, или букварь мира» міститься вставна жартівлива байка «Fabula de Haedo et Lupo Tibicine», що починається з рядка «Козля от Стада осталось до Бѣса». У нехитрому сюжеті, перейнятому з езопових байок та «перелицьованому» під український фольклор, йдеться про хитрощі, до яких вдається відстале від стада Козля, щоб не бути з'їденому Вовком. Лестощами воно упросило хижого звіра зіграти йому перед смертю «на флейтузѣ», щоб мати змогу померти щасливим. Здивований у визнанні в собі музичного «квалітету», Вовк почав грати, а Козлятко – «плясати» під дивну музику. На шум збіглися собаки й закусали горе-музику [173, с. 460]:

Музиканту з Рук и Флейта упала.
Просто до Волка. Сей той щипнет, вкусит.
И сам Капелмейстр плясать уже мусит.
Вдруг Черногривка хватъ за Поясницу,
А Жук с Бѣлком за Горлову Цѣвницу.

Кудлай да Гривко упялися в Бедра.
Вопль раздається в Долинах от Ведро.
Еще ж наспѣл Хвост. Сюда ж Рыло пхаєт.
Не дотолпятся. А он воздыхает.
«На что (сам себѣ) стал ты Капелмейстром?
Проклятый! з Роду родившись Кохмейстром.
Не лучше ль Козы справлять до Росолу?
Неж заводити Музиканску Школу.
А! а! Достойно!..» А Собаки, Рыла
Потопивши, рвут. И так Смерть постигла.

Згідно з естетико-філософськими переконаннями Г. Скороди, зміст байки зводиться до проповіді важливості займатися справою за покликанням, не братися за непритаманні своїй «натурі» речі.

Роздуми про природу танцю в контексті обов'язково пов'язаного з ним музичного супроводу носять не тільки сатиричний, але й серйозний характер, що розглядається Г. Скородою з позицій осмислення ним культурних універсалій доби бароко «життя як сон» і «двійництво».

Герой діалогу «Разговор пяти путников о истинном щастіи в жизни (Разговор Дружескій о Душевном Мирѣ)» Афанасій стверджує: «Люди в жизни своей трудятся, мнутяся, сокровиществуя, а для чего, то многіе и самы не знают. Естли разсудить, то всѣм челоѳическим затѣям, сколько их тем тысяч разных ни бывает, выйдет один конец: Радость сердца. Не для оной ли выбираем мы по вкусу нашему друзей, дабы от сообщения своих им мыслей имѣть удовольствие; достаем высокіе чины, дабы мнѣніе наше от почтенія других восхищалось; изобрѣтаем разные напитки, кушанья, закуски для услаждения вкуса, изыскиваем разные музыки, сочиняем тьму концертов, минуетов, танцов и контратанцов для увеселения слуху; созидаем хорошіе дома, насаждаем сады, дѣлаем златотканные перчи, матеріи, вышиваем их разными шелками и взору пріятными цвѣтами и обвѣшуемя оными, дабы сим здѣлать пріятство глазам и тѣлу

нѣжность доставить; составляем благовонные спирты, порошки, помады, духи и оными обоняніе доволствуем. Словом, всѣми способами, какіе только вздумать можем, стараемся веселить дух наш. О, сколь великим веселіем доволствуются знатные и достаток имѣющіе в свѣтѣ персоны! В их-то домах радостию и удоволствіем растворенной дух живет. О, сколь дорога ты, радость сердечная!» [173, с. 324].

У наведеній картині світу «радість серця» формують такі чинники: задоволення від спілкування, підвищення самооцінки, «усладження» та «увеселеніє» естетичного смаку (до якого серед іншого входить створення музики, танцю і контраданцю), вишуканий матеріальний добробут та нюхові вишукування. Цілком очевидно, що Г. Сковорода не вкладає позитивного сенсу в хореографічні лексеми і, навпаки, дещо занижує естетичну вартість танку як виду мистецтва. Зі змісту діалогу зрозуміло, що можливість бути щасливим не реалізована, незважаючи на відчутні потуги.

Таке відношення розкривається у подвійній площині: естетичне заниження в рамках гумористичного відтворення змісту танцювальних категорій та відверте вороже до них ставлення. Перша тенденція виявляється у створенні низки неологізмів у словесному просторі, пов'язаному з хореографічними характеристиками. Лексема «танчити», яку двічі вживає Г. Сковорода, покликана знизити естетичний ефект від виконання танку і звести його до пустопорожнього проведення часу. «Забавно танчит» герой діалогу «Разговор, называемый алфавит, или букварь мира» та діалогу-притчі «Благодарный Еродій», що свідчить про пустопорожнє проведення ними часу. У цьому ж значенні автор вживає й іменники «пляси» і «скоки», що слугують відображенню гумористичного погляду на світ танцювальних рухів.

У той же час згадка хореографічних концептів у художньому доробку Г. Сковороди в іншому контексті скоріше викликає відчуття тривоги, небезпеки та пустоти. Незважаючи на динамічність рухів, пов'язаних із мистецтвом танку («плясанієм», «плясом», «скоками», «танчінням»), їх виконання не несе для героїв

творів митця морального задоволення, у кращому випадку робить персонажів смішними та недолугими.

Так, у перекладеній Г.Сковородою «Оді» Сідронія Гозія (1596–1653) страждання святого Ієроніма (близько 340–420 рр. н.е.) у пустелі, куди він утік від розбещеності світу для самопізнання, пов'язані з примарними видовищами римських свят і дамських танців: «Но Рим, хоть отдаленный, влечет тысячу раз сердце его в средину своих Пированій и дамских плясаній» [174, с. 176]. Тут танцювальне середовище наділене негативними смисловими конотаціями, оскільки воно не тільки не сприяє духовному розвитку героя, а навпаки, зводять нанівець його прагнення до самовдосконалення.

Найбільш тривожний опис танку зустрічаємо у відомому нарисі Г. Сковороди «Сон» (1758), написаному в Ковряях через кілька років після повернення із Санкт-Петербурга. В уяві українського філософа виникли подробиці перебування при дворі. Безперечно, сина безземельного козака Сави Сковороди, який писав про себе, що він «подлой» (у значенні бідної) породи, не могла не вразити розкіш царського палацу. «Казалось, – пише він, – будто различней охоты житія человеческого по разным мѣстам разсмотрю. В одном мѣсту был, гдѣ полаты царскіи, уборы, танцы, Музиканты, гдѣ любящїесь то поспѣвували, то в зеркала смотрѣлы, вбѣжавши с зала в комнату, и снявши маску, при богатих постелях и прочая» [174, с. 429].

Згадка Г. Сковороди про танці у спектрі барокової художньої образності (розкішне убранство, дзеркало, маска) і розбещеної придворної моралі має помітний негативний відтінок. Феєричне проведення часу формує контекст карнавальної свідомості й мотиву двійництва. Загальновідомо, що автори доби бароко сприймали світ як ілюзію та сон, а реалістичні описи подавалися крізь призму алегоричних образів, що найбільш помітно у творчості Д. Беньяна. Загальноєвропейський контекст демонструє тяжіння до символіки ночі, суєтності людських поривань, життя-сновидіння (Ф. де Кеведо, П. Кальдерон та ін.). Мотиви двійництва, двосвітовості та дзеркальності тісно пов'язані з

питаннями духовного роздвоєння людини (тілесна та душевна складові), антиномічними законами розвитку всесвіту.

Популярний за доби бароко концепт дзеркала відбиває потребу епохи в передачі уявлень про множинність варіантів віддзеркалення реального світу, «простору навпаки» (О. Лосєв), поринання у таємничий світ задзеркалля. «Ефект викривлення простору в дзеркалі, – зазначає Тетяна Шевчук у монографії «На перехресті епох: антична література у творчості Григорія Сковороди» (2010), – в літературі став джерелом появи різноманітних символів, особливо популярних за барокової доби з акцентуалізацією мотиву відображення у ньому “двійника” людини, її другого “Я”, що знаходиться зовні» [224, с. 214].

У нарисі Г. Сковороди «Сон» згадані концепти потужно використовуються у концентрованому вигляді, через що сприйняття танцю в атмосфері штучного світу, мішури й двійництва формує небезпечний ореол нестабільності, фальшивої театральності, небезпечної гри. Слід зазначити, що світогляд Г. Сковороди залежить не тільки від концептосфери барокової естетики, але й від античного погляду на світ. Прикметно, що, незважаючи на виразне стремління до «прекрасної ясності» (М. Кузьмін), антична література багата й ускладненими антиномічними ідеологемами: «світ є ілюзія» (Платон), «метаморфози буття» (Овідій), «сновидіння» (Лукіан), орфічний і нарцисичний досвід тощо.

Гостре відчуття неминучого плину часу, марності всього земного в художній творчості Д. Беньяна і Г. Сковороди, як не дивно, не фокусувалося на трагічному сприйнятті буття. Антиномічний світогляд цих митців епохи бароко продукував подвійний погляд на проблему, що увиразнилася в амбівалентному потрактуванні танку як способу безпосереднього позитивного самовираження й усвідомлення танцю як штучного і химерного вираження свого «Я».

Висновки до розділу III

Міжвидова інтерполяція часопросторових мистецьких кодів у художній творчості Д. Беньяна та Г. Сковороди (театр – музика – танок) розкрита в контексті естетичної рефлексії над культурними універсаліями «світ як театр», «світ як музичний інструмент», «життя як сон», «двійництво».

Театральність є суттєвою складовою художнього доробку Дж. Беньяна і Г. Сковороди, джерела якої сягають традицій європейської літургійної драми. Твори англійського письменника є новітньою для його часу варіацією середньовічної драми-мораліте, представленою низкою персоніфікованих абстрактних образів і понять. Діалоги Г. Сковороди представляють особисту містерію автора, оскільки суперечка ведеться із власним «Я» героя («Брань архистратига Михаила со сатаною о сем: легко быть благим», «Пря бѣсу со Варсавою»).

Театральний код творчості англійського й українського митців розкривається в контексті використання трирівневої структури часопростору (небо – земля – пекло), яка сягає корінням середньовічної містерії, що органічно перейшла в барокову драму. Діалоги Г. Сковороди набувають ознак театральності й у композиційній частині із зазначенням дійових осіб та невеликих «декораційних» характеристик (наприклад, «Бесѣдка. Время летнее»). Прототипами його двох перших діалогів є деякі історичні персонажі, що підвищує рівень театральності прози та підкреслює їх діатрибічну природу. Г. Сковорода сприймає світ як театр, на якому відчуває себе глядачем комедії.

Виявлення драматичних елементів у творах Дж. Беньяна і Г. Сковороди, що за своїми жанровими ознаками не є драматичними як такі, надає можливість виокремити спільні для загальноєвропейського простору складові парадигми барокового художнього мислення: героями є філософські ідеї та образи, асоціативно-сміслова гра з якими не тільки стає специфічною рисою індивідуального художнього методу митців, але й дозволяє вибудовувати моделі філософсько-релігійної картини світу в

рамках театралізованої художньої думки. Характерними особливостями цих моделей є ігрова трансформація часопросторових пластів дійсності, їх взаємопроникнення, уявлення про ілюзорні форми буття, яке асоціюється з постановним, театральним простором.

Музичний простір творчості Д. Беньяна і Г. Сковороди має багато спільних рис. Загальною ознакою є згадки про урочистий церковний спів, який супроводжує сцени тріумфу героїв або відчуття своїх душевних переваг, їх вітання ангельським співом. Численними є цитати з біблійних псалмів, які досконало знали обидва письменники. Ще однією спільною рисою стало обігравання міфологеми «людина як музичний інструмент». Порівняння душевних поривів людини зі звуками музичних інструментів розкриває тяжіння людини епохи бароко до пошуку відповідностей і, в широкому сенсі, прагнення до синтезу мистецтв.

Водночас музична топіка в художньому доробку Г. Сковороди представлена набагато глибше, ніж у англійського письменника, про що свідчить виокремлення наукової проблеми «Сковорода і музика» у самостійну галузь скворородинознавчих студій. У художньому просторі його творів читання Біблії прирівнюється до гри на музичних інструментах і співу, у піснях домінують концепти *глас, хор, птах, тріфель, свірфель, сонілка*.

Аналіз хореографічних лексем у творчості Д. Беньяна і Г. Сковороди засвідчив суперечливе ставлення митців до танцю як виду мистецтва. Для Дж. Беньяна танок, з одного боку, визнавався ознакою неприйнятної для нього розбещеного способу життя, а з іншого, – герої його творів із задоволенням танцюють під музику в колі друзів. У картині світу Григорія Сковороди танок може набувати ознак розпутного самовираження, а також ставати й відображенням стану особливого піднесення, пов'язаного з духовним прозрінням і радістю знаходження істини.

Просторово-зорові
літературно-мистецькі взаємодії у творчості
Д. Беньяна і Г. Сковороди:
архітектура – живопис – емблема

4.1. Архітектурні концепти у моделі світу
Д. Беньяна і Г. Сковороди

Сучасні лінгвофілософи (Мартін Гайдеггер, Дільтей, Еріх Фромм та ін.) у герменевтичній парадигмі літературного процесу висувають на перший план поняття *моделі світу*, яке трактується як взаємозв'язок часопросторових координат, що визначають місце людини (колективу) у реальності. Термін «концепт» (з лат. *conceptus* – поняття), котрий міцно увійшов у науковий обіг, розглядається як філософське поняття і культурологічний феномен, а у філологічних студіях – як лінгвістичний і літературознавчий термін, що тлумачиться як смислова наповненість поняття у відриві від конкретної мовленнєвої форми його вираження.

Кожна епоха створює власну картину світу відповідно до рівня розвитку цивілізації і усталених у ній способів культурного сприйняття реальності. За доби бароко домінувало уявлення про *світ як театр*, що отримало художнє втілення в підкресленій декоративності й словесному орнаменталізмі, загостреному відчутті перехідного цивілізаційного періоду та швидкоплинності часу. Трагічне усвідомлення марності життя парадоксальним чином продукувало й жагу до нього, що увиразнилося в закликах насолоджуватися земними радощами, поки смерть не перетворила тіло на прах.

Воля до життя продукувала пошук певних констант та ідентифікаторів, які б дозволяли відчувати відносну стабільність буття. Такими зачіпками стали численні архітектурні образи, насамперед архетипи *дому, храму*, і, безперечно, *міста* як топо-

су, архітектурні ансамблі якого постають втіленням моделі світу певної епохи, а за доби бароко – уособленням Граду Небесного. Як відомо, кожне християнське місто має свого святого покровителя та розбудовується навколо храму, формуючи всю міську архітектуру (цитадель, міські ворота й стіни, арсенал, палаци, театри, майдани, ринки тощо) згідно із сакральною системою координат.

Ю. Лотман у дослідженні, присвяченому проблемам семіотики міста, розрізняє концентричний та ексцентричний типи розташування міста. Перший із них пов'язаний з образом міста на горі, втілюючись у міфологемі «вічне місто» як посередник між небом та землею. Другий тип відноситься до міст у низинах (берег моря, гирло ріки), розбудова яких у незахищеному від стихій просторі продукує функціонування есхатологічних міфів про неминучу загибель, приреченість, перемогу стихій [120, с. 10]. Інша класифікація, в основу якої покладено опозицію *місто-діва / місто-блудниця* (Єрусалим, Рим, Київ, Москва / Вавілон, Содом, Гоморра тощо), представлена Володимиром Топоровим: «З появою міста, – пише він, – людина вступила в новий спосіб існування, який, виходячи з минулих уявлень і сприймань, не міг не уявлятися парадоксальним і фантастичним: виживання і, більше того, перспектива шляху до максимального блага, нового раю, заміною якого у «нерайських умовах» і було місто, віднині були пов'язані з незахищеністю, невпевненістю, падінням, у певному сенсі – богопокинутості, насамкінець – із працею-стражданням. <...> Свідомості вчорашніх скотарів і землеробів представлено два образа міста, два полюси можливого розвитку цієї ідеї – місто прокляте, занепале і розбещене, місто над безоднею і місто-безодня, що очікує на небесне покарання, і місто пересотворене і прославлене, новий град, що спускається з неба на землю» [190, с. 121–122].

Як відомо, існує три концепти, за допомогою яких Г. Скворода передавав своє бачення моделі світу: *мыр*, *мір* та *мир*.

«*Мыр*» (себто Всесвіт, цивілізація в її історичному розвої, Біблія, макро- і мікрокосм), «во Злґ лежашій, аки Блудниця», у

потрактуванні Г. Сковороди нагадує біблійний Содом: «Мыр же есть Море потопляющихся, Страна моровою Язвою прокаженных, Ограда лютых Львов, Острог плѣнных, Торжище Блудников, Удица Сластолюбная, Пещь, распалаяющая Похоти, Пир бѣснующихся, Лик и Коровод Пяно-сумозбродных, и не истрезвлятся, дондеже изнурятся. Кратко сказать: Слѣпцы за Слѣпцем в Бездну грядуще» [174, с. 108]. В той же час мыр є і «Прекрасный Храм Премудраго Бога», оскільки завжди залишає надію на спасіння («Діалог. Имя ему: Потоп Зміин»).

«*Мир*» (світ сьогодення) має подібні негативні конотації та зазвичай уживається в синонімічному ряді «подлое, мірское, мерзкое», «сатана, плоть, мір» («...Потоп Зміин»), оскільки «весь мір во тмѣ невѣдѣнія Божія» перебуває («Кольцо. Дружескій разговор о душевном мирѣ»).

Лексемою «*мир*» Сковорода позначав стан рівноваги, спокою і згоди, у досягнення якого він вірив, незважаючи на переконання у гріховності світу. В картині світу Г. Сковороди яскраво представлена вертикаль *земля-небо*. Виразними маркерами неба стала парадигма позитивних номінацій, пов'язаних із пересотворенням світу, вірою в спасіння і прийдешній Новий Єрусалим: «Обновленіє Мыра» («Брань архистратига Михаила со сатаною о сем: легко быть благим»); «Край Райскій» («Пря бѣсу со Варсавою»); «О Преображеніи», «О Воскресеніи» («Діалог. Имя ему: Потоп Зміин»).

Так, у традиціях барокового мислення Г. Сковорода потрактує світ за допомогою архітектурного концепту *світ-храм* («*Не Прекрасный ли Храм Премудраго Бога Мыр сей?*»), що потерпає від гріховності й розбещеності людства. Розуміння храму як образу світу в цілому властиве християнській свідомості, адже святі отці неодноразово порівнювали світ із храмом, який був сотворений Богом, найвеличнішим Архітектором і Художником. «*Домом Владыкѣ*» філософ називає світ у діалозі «Брань архистратига Михаила со Сатаною о сем: Легко быть Благим», розбудованого, за Біблією, на семи сполах: Віра, Надія, Любов, Чистота, Упокоєння, Благодать, Слава. Цей образ тісно пов'язаний зі знаменитою київською іконою, неодноразово інтерпретованою Г. Сково-

родою «Премудрость созда Себе Дом» або «Софія – Премудрість Божа». «Що є Добро і прекрасно так, як Дім його?», – ставить риторичне питання мислитель [174, с. 61].

Іншою виразною думкою Г. Сковороди стало потрактування концепції Людини в архітектурних категоріях: Людина розумілася як *мікросвіт*, а її матеріальне єство – як *храм* божественного начала в ній. Це порівняння сягає корінням Святого Письма, адже Людина у Новому Заповіті була названа храмом (1 Кор. 6.19), що неодноразово інтерпретував і український мислитель: «Очисти *свою прежде Горницу*. Сыщи внутрь себе СВѢТ» («Бесѣда 1-я, нареченная Observatorium. (Сіон)»). Людське тіло філософ вважає не тільки Храмом-Горницею, але й нівельовано визначає «*тілесним Будиночком*», коли йдеться про охоплену пристрастями особистість: «Наконец усилившаяся, как пожар, в *тѣлесном Домшикѣ* моем нестройность буйности расточенных по безпутіям мыслей, будьто Южный вѣтер потоки, собрала во едино, а мнѣ на память, и во Увагу привела, реченное оно к исцѣлѣвшему Бѣсноватому Слово ХРИСТОВО <...>» («Бесѣда 2-я, нареченная Observatorium. Specula. Еврейски: СІОН») [173].

Архітектурні концепти активно вживаються Г. Сковородою для метафоричного позначення абстрактних понять: «*Щастія Храмина*» («Бесѣда, нареченная ДВОЕ»), «*Храм Блаженства*», «*премудрая Симметрія* для строющих Ковчег ПОКОЯ», «*чертог вечности*», «*лабіринт безбожия*» («Бесѣда 2-я ...») тощо. На думку героя діалогу «Наркісс», погляд виключно на матеріальні складові архітектурної споруди (цегла та вапно) не надає уяви про її цінність і красу, тоді як проникнення у задум митця, план споруди, осягнення її симетрії, пропорції та розміру дозволяє повною мірою оцінити велич мистецького витвору.

Висловом «Дім Миру, Дім Любові і Насолоди» митець позначає простір, в якому реалізується творчий потенціал і життєве покликання особистості, панує «Нужність» і сродна праця. На противагу йому, окреслюються гіркі терени «Трудності», в яких

Людина виконує непритаманну їй справу і перетворює своє життя на пекло: «Нужность? Гдѣ же при бокѣ ея Трудность? Ах! ищезла. Нѣтъ Ей мѣста в чертогах непорочныя и блаженныя Нужности! Дом Ея есть Дом Мира, Дом Любви и Сладости. Покажите же мнѣ, гдѣ водворяется Трудность? во Адѣ ли? Вѣрую, Господи. Там-то обитает Труд и Болѣзнь, Печаль и Воздыханіе. Но там ли Нужность? Ах! небывала она там. Ея присутвіем Ад во мгновеніи преображается в Рай. Во Адѣ все дѣлается то, что не нужно, что лишнее, что не надобное, не приличное, противное, вредное, пакостное, гнусное, дурное, не пригожее, скверное, мучительное, нечестивое, Богомерзское, проклятое, Мірское, плотское, тлѣнное, вѣтренное, дорогое, рѣдкое, Модное, заботное, разорительное, погибельное, Адское ...и протчій неусыпающій Червь» («Брань архистратига Михаила со Сатаною о сем: Легко быть Благим») [174, с. 76].

Ще одним умовним позначенням негативного життєвого простору стала метафора «Град Лжи». Його уособлюють будьякі архітектурні символи перехідної земної влади: царські палаци, багаті світлиці, навіть храму, в якому служать недостойні люди. Опис такого храму зустрічається у візійній площині свідомості Г. Сковороди (нарис «Сон»). Він «обширный очень и красный», з хорами по обох сторонах і престолом. Однак його образ стоїть в одному ряду з топосами «вулиці» та «палат», які символізують пороки світу. Саме в подібних місцях відбуваються відверті сексуальні та канібалістичні дії. У листі до М. Ковалінського від 1763 року Сковорода висловить думку про продажність і нещирість церковнослужителів та назве «блиск палаців чи порфири» – «підфарбованими красотами цього світу», до яких манить злий дух [174, с. 292]. Ще більш відразливими змальовано пишні гробниці як символ минулої земної величі, адже всередині них лише мертві кості і прах: «Прах, Смард, Гной, Кости, Пустыня», «Извнѣ Блеск, а внутрь Тма, Тля ...» [174, с. 62].

У 10-тій пісні «Саду Божественних пісень» яскраво представлено сферу життєдіяльності розбещеного пристрастями міста

(«Всякому городу нрав и права»): нестримна жага до влади, задоволень, багатства, брехня, вислугування, стягання земель, позичання грошей, наслідування іноземної моди у будівництві та господарстві, юридичне крутіство тощо [173, с. 67]:

<...>

Петр для чинов углы панскіи трет,
Федька-купец при аршинѣ все лжет.
Тот строит дом свой на новый манѣр,
Тот все в процентах, пожалуй, повѣр!

<...>

Тот непрестанно стягает грунта,
Сей иностранны заводит скота.
Тѣ формируют на ловлю собак,
Сих шумит дом от гостей, как кабак, –

<...>

Строит на свой тон юриста права,
С диспут студенту трещит голова.
Тѣх беспокоит Венерин амур,
Всякому голову мучит свой дур

<...>

Все штучне, суєтне, бездуховне належить до негативної сфери міста, а зла воля до збагачення прокладає «Архитектурной Мост прямо во Град Лжи» («Бесѣда 1-я»), в якому сконцентровані всі людські вади («Не пойду я в город богатый», Пѣснь 12):

Города славны, высоки на море печалей пхнут.
Ворота красны, широки в неволю горьку ведут.

<...>

Не хочу ѣздить на море, не хочу красных одеж.

Под сими крыется горе, печали, страх и мятеж [173, с. 69].

Ідеологеми Г. Сковороди *Світ-Храм*, *Людина-Храм* та *Град Лжи* мають багато спільного з естетико-філософськими переконаннями Д. Беняна.

Найбільш яскраво унікальна модель світу, осмислена в архітектурних категоріях, представлена в алегоричній повісті

«Духовна війна». Повна назва цього твору – «Духовна війна, проголошена Шаддаєм дияволом для взяття метрополії світу; або втрата та повернення міста людської душі» (The Holy War, made by Shaddai upon Diabolus, for regaining of the Metropolis of the World; or the Losing and taking again of the town of Mansoul). Як бачимо, архітектурні міфологеми «Метрополія світу» та «місто-душа» закладені вже в назві твору. Англійський письменник порівнює космос з чудовим світом, яким подорожує головний герой твору, а планети – з країнами цього дивосвіту, одну з яких – планету Земля він і відвідує.

Основна увага фокусується навколо образу прекрасного міста, яке зветься Душею, що є столицею цієї країни. Місто розташоване в центрі країни, начебто між двома світами. «Місце для його будівництва обрано дуже вдало, – пише Бенъян, – а про архітектуру і говорити не доводиться, настільки вона чудова. І не буде занадто сміливим сказати, що місту немає рівного під небесами. Настільки величним і прекрасним задумане і створене було місто його архітектором і засновником – великим Царем Шаддай, про що я дізнався з найбільш достовірних джерел. Вся міць і глибина Його творчого єства виявилася в цьому місті, надавши йому блиск і принісши Шаддай славу. Жити в ньому могли всі, хто цього бажав, але кожен житель неодмінно повинен був любити своє місто й бути вірним прихильником Царя» [246, с. 1–2].

Як бачимо, Бенъян також вдається до порівняння Бога з архітектором, а душі – з містом, розбудованим згідно з традиціями архітектурного будівництва: «У центрі міста височів дивовижний палац, невимовно красивий усередині й настільки просторий, що, здавалося, міг би вмістити весь світ. Там і жив Сам Шаддай, готовий захистити місто від будь-якого ворога. Але і жителі були напоготові, і без їх згоди або допомоги ніхто не міг проникнути в місто. Стіни його були такі міцні й неприступні, що могли витримати будь-яку облогу. Місто мало п'ять воріт – Слух, Зір, Вуста, Нюх і Відчуття» [246, с. 1–2].

Спокійне й безтурботне життя міста було порушене з появою ворога – велетня на ім'я Дияволос. Інтерпретуючи Біблійну

легенду, автор вказує на те, що Дияволос був одним із слуг Царя Шаддая і від початку був наділений великою владою. З часом Цар призначив його на високу й почесну посаду: намісником в одній із кращих своїх областей. Велика влада продила в ньому непереборне бажання підвестися ще більше й царювати над усім Царством Шаддая, яке мав успадкувати єдиний Син Царя. Не обділений розумом, Дияволос, зібравши декого зі своїх підлеглих, задумав позбутися Царського Сина і заволодіти спадщиною. Тим часом Цар, будучи всюдисущим, знав, що готується змова і був дуже засмучений такою невдячністю своїх підданих. Змовників викрили у зраді, закували в кайдани й кинули в глибокий темний рів. Цар велів навіки перебувати їм під судом і прокляттям.

Вступивши на шлях непокори, нерозкаяні бунтівники не відмовилися від своїх намірів і продовжували готуватися до здійснення змови. Вони змогли втекти з рову і позбутися кайданів, після чого почали розробляти плани підкорення Душі – столиці описуваної країни. Автор активно використовує архітектурні образи для створення алегоричної картини міста-Душі. Він підкреслює, що його *стіни* були неприступними, *ворота* – надто міцними, а *табір* бунтівників навряд чи міг сподобатися пильним і обережним людям-жителям міста. Заколотники вирішили обманом і лестоцями підкорити жителів Душі, простодушний і чесний народ, що не відав обману, злості і лицемірства. Дияволос перетворився на змія, спокусив їх відвідати заборонений плід, після чого сп'янілі мешканці відчинили *ворота*, а ворог проголосив себе царем міста-Душі. Ворог, як зазначає автор, негайно ввів до *палацу* гарнізон, звелів вирити окопи навколо нього, побудувати *укріплення* і заpastися боеприпасами. Обитель радості Шаддая перетворилася на неприступну *фортецю*, що наводила на мешканців міста Душі жах. Дияволос задумав *перебудову міста*, руйнував старі *будівлі* й будував нові. Доброчинні мешканці міста, які носять алегоричні імена Розуміння, Совість, Супротив та ін., були покарані, а частина з них була замкнена у новозбудовану високу *вежу* без вікон.

Англійський письменник-протестант рішуче засуджує вияви вільної волі людини. Так, один із героїв повісті на ім'я Нестрим-на Воля за свою готовність відкрити Дияволосу *ворота* міста заслужив особливу прихильність нового царя, який, оцінивши його тверду і непохитну волю, вирішив підняти його на вищий щабель правління, призначивши головним комендантом *фортеці* й відповідальним за *міські ворота*. Так Душа потрапила в повне підпорядкування Волі і його секретарю Думці, яким допомагало тринадцять помічників: Невіра, Гордість, Божба, Розпуста, Жорстокосердість, Нещадність, Архібрехун, Лють, Брехня, Пияцтво, Підміна, Обман і Атеїзм, з яких Невіра був старшим від усіх, а Атеїзм – наймолодшим.

З укріпленням влади нового господаря обличчя міста разюче змінювалося. Було споруджено три нові *фортеці*: першій, яка височіла над усім містом, було дано ім'я Виклик; друга називалася Напівніч і повинна була позбавити Душу всякого світла; третя фортеця, Гріх, повинна була перешкоджати всякому доброму почуттю входити в місто. Начальником першої *фортеці* був призначений безбожник на ім'я Назлодобру, другої – Ворог-світу, третьої – Догодаплоті.

Готуючись до війни з ворогом, цар Шаддай щонайперше дізнався про нові *укріплення* і *фортеці*. Він дозволив своєму улюбленому синові відправитися в країну Всесвіт в образі людини, прийняти на Себе її гріх і закласти міцну основу для повного позбавлення від Дияволоса та його влади. Д. Беньян докладно описує підготовку до воєнних дій, хитрощі спокусника людства, осаду міста і його штурм, що закінчилися світлою перемогою сил Добра.

Таким чином, у повісті «Духовна війна» автор зображує внутрішню боротьбу духа з плоттю і дії, що виникають під час цієї боротьби, наскільки вона може впливати на душевний мир і щастя людини в її житті. Опис «міста» має відверті проєкції на образ «людини» в абстрактному сенсі, а точніше її душу, якій Бог надав свій образ і подобу. Душа людини була призначена для обителі Бога, основною фортецею або «цитаделлю» міста-Душі слугує серце людини, а ворота міста уособлюють п'ять почуттів

людини, яким надані відповідні імена. Жителів міста символічно представляють розум, воля, совість; надія, радість і та маса думок, які наповнюють душу людини. Вони мають і чоловічу, і жіночу стать; між ними є й діти, тобто незрілі думки і почуття, які в місті народжені й виховані.

Повість Д. Беньяна «Духовна війна» має подібні й відмінні риси з діалогом Г. Сковороди «Пря бѣсу со Варсавою». Головною об'єднуючою ланкою виступає концепція двох творів: суперечка між силами Добра і Зла, яка відбувається в душі людини. Сили Добра уособлює Душа з усіма своїми слабкостями і вивами сили духу (місто-Душа у Беньяна та душа Варсави у Сковороди), а сили Зла – сатана (Дияволос у Беньяна; Даймон у Сковороди). Обом творам властива триярусна вертикальна будова *небеса – земля – пекло*, надмірна увага до зображення людських вад і пороків, активне використання контрастів, антитез, оксюморонів; елементів соціальної утопії (опис щасливого праведного міста Шаддая у Беньяна та «горного Іерусаліма» на землі в заключній частині діалогу Г. Сковороди «Брань архистратига Михаила со Сатаною...»).

Митці не були оригінальними у виборі концептуального дискурсу творів, оскільки обидва орієнтувалися на взірці популярного за доби середньовіччя жанру «брані» («прі»), в якому різним чином обіграно Біблійний мотив спокушання Христа дияволом, як-от: бесіда / суперечка героя твору зі своєю внутрішньою людиною або сатаною чи його представниками; полеміка з недосконалим світом, декламація та «імітація спору з уявним співбесідником або з самим собою» (С. Аверинцев) тощо в контексті авторитарно-дидактичного викриття зла «одномірно»-позитивними персонажами творів.

І в англійського, і в українського митців форма творів значно модифікована. Д. Беньян написав популяризовану версію релігійного твору проповідницької природи, розраховану на звичайного протестантського читача, який не переймається глибокими філософсько-богословськими питаннями, але є людиною глибоко віруючою. Повесть читається легко, знайомий біблійний сюжет майстерно обіграється, адже зображення інтриги твору й

опис деталей сягає корінням традицій пригодницької літератури, в яких сюжет зазвичай є легким, динамічним, а характери героїв мають «чорно-білі» ознаки.

Л. Ушкалов обґрунтував залежність філософських діалогів Г. Сковороди 1780-х років («Брань архистратига Михаила со Сатаною о сем: легко быть благим», «Пря бѣсу со Варсавою») не тільки від середньовічних жанрів «брані» («прі»), але й довів на генологічному рівні походження цих діалогічних жанрів від традицій «сократівського діалогу», «Меніппової сатири» та пов'язаних з нею жанрових різновидів діатриби (від лат. *diatribe* – бесіда), солілоквиума (від лат. *soliloquium*: *solo* (один), *loqui* (розмовляти) – розмові з самим собою), катехізису, християнської літургії [194].

Діалог Даймона з Варсавою відтворює суперечку серця духовного і серця плотського; архангела Михаїла із сатаною – боротьбу сил Добра і Зла, а в основу цих творів покладено традиції релігійної літератури й античних сатиричних жанрів. Для випробування істини автор вигадує численні екстремальні ситуації; їм властива ексцентричність, окреслення фантастичного плану, введення елементів какофонії (сфера діяльності людей представлена як сукупність пороків: «глас, запах, гар, курение, тяжби, лести, купли, продажи, лихоимства» тощо). У традиціях риторичної літератури в текст введено вставні жанри (притча про левову огорожу тощо), уривки пісень, віршованих (псевдо)молитов та ін.

Таким чином, виразна моральна проблематика діалогів Г. Сковороди «Брань архистратига Михаила со Сатаною о сем: легко быть благим» та «Пря бѣсу со Варсавою», обговорення в суперечці основного філософського питання твору «чи важко / легко бути праведним» у контексті доведення тези «те, що вважається тяжким, є легким і навпаки», є суттєвими ознаками діатриби, генетично пов'язаної з жанрами меніппеї та солілоквиуму в площині зображення процесу мислення і діалогічного викладу ідей з використанням прийому *spoudogeloion* (поєднання насмішки та серйозності).

Біблійний мотив спокушання Христа дияволом набув у творчості Г. Сковороди нового звучання через введення психологічного аспекту внутрішньої боротьби («смушення сердца») героя Варсави. Як зазначає Т. Шевчук, «у художній площині діалогу Даймон бере на себе роль опитувача в рамках метакатехізисної бесіди і стає рівноправною частиною універсуму подвоєної Премудрості Божої. Образ біса, що народився як друге «Я» героя твору в його візійній свідомості («друже и враже мой», – «от супостат наших»), стає втіленням могутньої й вічно існуючої «темної» половини внутрішньої природи людини (мікрокосму), що є аналогом дуального розподілу космічних сил внутрішньої природи всесвіту (макрокосму). <...> Варсава зміг гідно відповісти на провокаційні запитання Даймона лише завдяки використанню прийомів софістики з її витонченою діалектикою, філософським скептицизмом та моральною безпринципністю («От уст твоих сужду и твоим мечем боду тя»). Відштовхуючись від принципу тотожності певних понять, гри слів, благочестивий герой доводить правоту своєї позиції, за що отримує «оцінку» в традиційно-провокаційному софістичному дусі – прізвисько «біса», місце якому – «одесную діавола». Рольова перестановка в оцінці розумових здібностей співрозмовника з позиції софістичної діалектики, заснованої на підміні понять та використанні зовнішньо подібних логічних умовиводів, стала не вироком, а інтелектуальною провокацією автора твору, розрахованою на потрясіння основ стандартно-догматичного релігійного філософствування» [224, с. 131–134].

Якщо на жанровому рівні основні відмінності аналізованих творів полягають у зверненні до рамок пригодницької повісті (Беньян) і філософського діалогу з розважальними елементами в традиціях античних сатиричних жанрів (Сковорода), то на концептуальному рівні принципово різним стало розуміння письменниками категорії Волі.

Як зазначалося, Д. Беньян категорично негативно потрактує поняття волі, вводячи у художню площину повісті «Духовна війна» негативного героя на ім'я Нестримна Воля. Цей персонаж першим зраджує доброго бога Шаддая, стає головним

помічником Дияволоса і керує процесами, покликаними розбестити людство, в чому йому допомагає помічник Думка. На цих прикладах протестантський релігійний світогляд автора демонструє догматичний спосіб мислення і неприйняття критичного підходу до осмислення релігійних норм.

Категорія волі неоднозначно осмислюється Г. Сковородою. Він розрізняє два види волі: «Не одна, но двѣ воли тебѣ данныя, – каже герой діалогу «Пря бѣсу со Варсавою», – писанно бо есть: “Предложих тебѣ огонь и воду”. Двѣ воли есть то, сугубо естествен путь – десный і шуйй». Так, один із різновидів волі, окреслений філософом, вельми подібний до бенянівського розуміння цього поняття й ототожнюється з диявольською силою, що спокушає і розбещує людину [173, с. 87]:

Правду Августин пѣвал:

Ада нѣт и не бывал,

Воля – ад, твоя проклята,

Воля наша – *пещь* нам Ада,

Зарѣжь ту волю, друг, то ада нѣт, ни мук.

У поезії Г. Сковороди знаходимо й альтернативне потрактування категорії волі, яка розуміється як позитивна сила, скерована на пошук шляхів самовдосконалення [173, с. 87]:

Глянь, пожалуй, внутрь тебе:

сыщеш друга внутрь себе,

Сыщеш там вторую волю,

Сыщеш в злой блаженну долю,

В *тюрмѣ* твоей там свѣт, в грязи твоей там цвѣт.

Як представник свого часу, Г. Сковорода не виходить за рамки інтелектуального напряму тлумачення категорії волі як діяльного боку розуму. І хоча він не торкається тонкощів схоластичного спору про першість волі над розумом або навпаки, проте він був переконаний в існуванні двох видів волі у суб'єкта, що є результатом його дуальної сутності: одночасної належності матеріальному й ідеальному світам. Домінуючою виступає воля руйнівного плану (деконструктивна), а свобода волевиявлення стає актом вибору між двома варіантами дії, двома

траєкторіями, що ведуть до реалізації мети (досягнення щастя). Далекий від волюнтаристського розуміння «світу як волі» (А. Шопенгауер), природу волі Г. Сковорода все ж таки розуміє майже по-шопенгауєрськи – як вільну й автономну силу і передбачає вектор інтелектуального осмислення категорії волі ХХ ст., пов'язаний з вирішальною роллю волі у боротьбі духовного і природного у свідомості людини (М. Бердяєв), вольового і невольового у її психіці (П. Рікер). Г. Сковорода наголошує на необхідності стримування своєї істотної біологічної активності та природних нахилів, скерованих на отримання тілесних задоволень, що є запорукою звільнення людини від потреб деструктивної вітальної енергії. Оперуючи схоластичними категоріями, він порівнює її з Пеклом, який розбещує і відводить від осягнення своєї божественної суті. Воля позитивна, переконаний митець, активізується лише тоді, коли організм вивільняється від тиску фізичних вимог і скеровується на реалізацію потреб душевного плану. Ця відправна позиція, доповнена гуманістичними цінностями античної культури, становила сквородинівську формулу щастя, що складається із дуже простих за своєю сутністю елементів: знання і мудрість, наука і свобода, душевний мир і сердечна радість, життя згідно з природнім покликанням і не входження у неприродню стать, заклик до самопізнання.

Модель світу формується у моральних розумах Дж. Беньяна і Г. Сковорода за допомогою архітектурних концептів. Щодо саморозвитку душі Г. Сковорода вживає поняття «*тюрма*», «*ліч*» для характеристики стану душі, пригніченої довлінням негативної, злої волі. Алегоричний герой Дж. Беньяна Нестримна Воля розбудовує міцні укріплення (*фортеці*, *вежі*) для утиску позитивних якостей людини, уособлених в іменах Супротив, Розуміння, Свіість та ін.

4.2. Живописні та скульптурні образи в художній прозі Д. Беньяна і Г. Сковороди

Живописні та скульптурні образи як різновид просторово-зорових видів мистецтва зустрічаються у творчості Д. Беньяна і Г. Сковороди. Висвітлення окремих аспектів екфразису (вербального опису смислу та змісту об'єктів мистецтва) на прикладі доробку англійського й українського письменників допоможе не тільки з'ясувати питання мистецтвознавчих орієнтирів митців, але й сприятиме розвиткові уявлень про природу людської знакової свідомості.

В романі «Шлях паломника» міститься опис картини, яку Християнину продемонстрував алегоричний персонаж на ім'я Тлумач (глава 5). Герой навмисно прибув у дім Тлумача, щоб подивитися на якусь важливу річ. Нею виявилася картина з образом Євангеліста. У творі представлено детальний опис цієї картини, змісту якої і силі її впливу надавалося велике значення: «Увійшовши до кімнати, Християнин побачив на стіні картину. На ній був зображений високоповажний чоловік. Очі його були підняті до неба, в руках він тримав Книгу книг – Біблію, закон істини був написаний на його вустах. Він стояв спиною до світу, і золотий вінець світився над його головою» [248].

Зображення справило велике враження на героя, привівши його у стан здивування. На своє запитання, кому належить цей образ, він отримав вичерпну відповідь із роз'ясненням його значення: «Ця людина – один з тисячі. Справжній пастир Церкви і служитель Христа. Розпростерті до неба руки, Книга книг у руках і Закон істини на вустах означають, що його обов'язок полягає не тільки в тому, щоб відкривати істину, але й пояснювати ці істини грішникам. Тому він і представлений у вигляді людини, яка просить, закликає і перестерігає. Звернена до світу спина і вінець над головою символізують повне презирство до всіх земних скарбів і впевненість у тому, що він буде одного разу свідком сяяння Царства Божого. Я не даремно показав тобі саме цю картину в першу чергу. Людина, зображена на цій картині, буде твоїм наставником на наступному відрізку твого шляху.

Добре запам'ятай цю людину, не слідує без розбору кожному вчителю і пам'ятай слова Господа: “Помічайте, що чуєте”» [248].

Так, бачимо, що для письменника-протестанта образ Євангеліста-наставника має первинне значення серед інших живописних образів. Він розуміє його як людину, покликану навести на шлях істини людство і наділяє її рисами надлюдини. Про її могутність свідчить повне презирство до земних благ, образ сповнений величі, самоповаги, релігійної аскези, віри.

В романі Д. Беньяна «Шлях паломника» зустрічаємо і незвичайний опис скульптурного зображення. Він далекий від традиційних витворів мистецтва, є глибоко вкоріненим у релігійний дискурс твору і біблійну образність (глава 14, «Християнин і шукач»): «...І ось бачу я, що наші пілігрими, пройшовши долину Спокій, зупинилися перед древнім монументом. При вигляді його вони дуже здивувалися, настільки дивним він виглядав: щось на зразок зображення жінки, що перетворилася на стовп, постало перед їхніми очима. Вони зупинилися і стали розглядати монумент з усіх боків. Довго не могли вони здогадатися, що б це могло означати. Нарешті Шукач помітив нагорі якийсь напис. Він вказав Християнину на дивні букви і запитав, чи не може він розібрати слова. З чималими труднощами Християнині вдалося прочитати наступне: “Згадуйте дружину Лотову”. Тут обидва зрозуміли, що це той соляний стовп, на який перетворилася дружина Лота, коли, йдучи заради порятунку із Содому, вона обернулася і кинула погляд жалю на місто, що гине» [248].

Цей пам'ятник представлений автором як символ перестороги для всіх пілігримів, адже змусив їх знову замислитися над Святим Письмом і уявити себе на місці Лотової дружини. Її роковий погляд на Содом Шукач порівняв зі своїм останнім позирком на срібло на Ярмарку Суєт і сприйняв монумент як докір і пересторогу до власних слабостей:

« – Нехай її приклад стане для нас застереженням: ми повинні уникати гріха, і ми бачимо, що засудження Боже спіткає неодмінно тих, що не слухають Його попереджень. Так і Корей, і

Датан, і Авірон, і ще двісті п'ятдесят осіб загинули в гріху і стали знаменням для інших. Але ось про що я думаю: як можуть Дімас і його друзі настільки спокійно залишатися там і шукати скарби, через якого ця жінка лише тільки тому, що обернулася (бо не сказано, що вона зробила хоч крок назад), була перетворена на соляний стовп. Варто їм тільки підняти очі, навіть з того місця, де вони нині перебувають, і вони побачать цей стовп ...

– Я можу їх порівняти зі злочинцями, які крадуть на очах у судді і навіть вже з петлею на шиї. Сказано про содомських жителів, що вони були великими грішниками перед лицем Господа. Содомська країна була садом Господнім – багата і мальовнича. Тому Бог і розгнівався особливо сильно і послав на них вогонь і сірку. Можна вірно укласти з усього цього, що ті, які мають намір жити в гріху, незважаючи на знамення і застереження Господа, неодмінно стануть жертвами Його суворого осуду.

– Яке щастя, що ми з тобою не стали такими зразками гріха. Будемо пам'ятати дружину Лотову і ще раз віддамо хвалу нашому Господу Ісусу Христу!» [248].

Г. Сковорода не тільки ввів живописні образи в художній простір своїх творів, але й залишив розлогий коментар щодо призначення та естетичного ефекту просторово-зорових витворів мистецтва. Філософ упрощає поняття «Книжника-Живописця», який засобами слова здатний відтворити своїх «мыслей волнованіє», і схвилювати душу реципієнта образами мистецтва. «Правда, что всяк художник – творец», – каже він вустами героя діалогу «Бесѣда 1...» Афанасія. Однак не кожного живописця він вважає справжнім художником: «Собери пред себя из всѣх живописцов и архитекторов, – каже герой діалогу «Разговор пяти путников...», – и узнаешь, что живописная истинна не во многих мѣстах обитает, а самую болшую их толпу постѣло невѣжество и неискусство» [173, с. 332].

Для роз'яснення суті мистецьких виробів Г. Сковорода спирається на антиномічне значення концептів *малюнок / фарби*. Герой раннього діалогу «Наркісс» вдається не тільки до опису

розпису старої Ахтирської церкви, але й пояснює різницю між задумом митця і його практичною реалізацією у живописі:

«Друг. ...Взглянь на стену сію. Что на ней видишь?

Лука. Вижу написанного человека. Он стоит на зміє, раздавив ногою голову зміину.

Друг. Видь живопись видишь?

Лука. Вижу.

Друг. Скажи жь, что такое живописью считаешь? Краски ли или закрытый в краскѣ рисунок?» [173, с.164].

Лука доводить, що малюнок як задум митця («невещественная мысль и тайные начертания», «сила») є духовним образом світу, а фарби втілюють його матеріальне, тілесне начало, є «прахом», «плотью», «грязью», «пустошью». У «силі» байки «Навоз и алмаз» Г. Сковорода порівнює переданий фарбами малюнок з внутрішньою гармонією руху планет, часових механізмів та музичного співу, оскільки основою справжнього рисунка як витвору мистецтва є «невидимость» [173, с.121]. Малюнку із сакральним смислом, підкреслює він, притаманна «відомість» та «порядок» як ритму часу та такту музики. У моральному висновку до байки «Старуха і горшечник»: «Довелось мнѣ в Харьковѣ между премудрыми эмблематами на стѣнѣ залы видѣть слѣдующій: написан схожий на черепахи гад с долговатым хвостом, средѣ черепа сияет большая золотая звѣзда, украшая оной. Посему он у римлян назывался stellio, звѣзда – stelle, но под ним толк подписан слѣдующий: Sub luce lues, сирѣчь: под сіяніем язва. Сюда принадлежит пословица, находящаясь в евангелии: «Гробы повапленные» [173, с.129]. Малюнок, побачений мислителем на стіні церкви, викликав низку асоціацій і спонукав його задуматися над тим, що сійво над пов'язаним з ідеєю гріхопадіння образом змія як емблеми безкінечного спектру спокус, або гроб стають синонімічними символами тлінних та мертвих ознак матеріального світу.

В діалогах Г. Сковорода 1770-х років, відомих як діалоги «бабаївського циклу», оскільки вони були написані в різних місцях Острогозької і Таволозької слободи (Харкові, Бабах, Лип-

цях, Іванівці й ін.) як спогади про душевні бесіди з місцевими жителями, що видно з його листування аналізованого періоду до різних осіб, фігурує персонаж на ім'я Яків. На думку дослідників (Л. Махновець, Т. Шевчук), його прототипом був острогозький художник Яків Іванович Долганський, один із адресатів листів мислителя 1770-х років. Його дискурс відрізняється значною кількістю мистецтвознавчих понять: скудельничество, лѣпить, писать тощо, зокрема й повідомленнями про малярські спроби: «Я недавно написал таинственный образ. Он представляет море с берегом, с котораго летит на другую сторону моря ласточка, с надписью: “Зимую нѣтъ здесь для меня покою”» [173, с. 364]. Цей малюнок герой потрактує як «тайно образующія вѣчность фігуру», сенс котрої полягає у визнанні Божого промислу в будь-яких подіях.

Багато висловлювань про живопис міститься у діалозі Г. Сковороди «Кольцо». В його основу покладено роздуми про сутність символічних фігур та їх вплив на свідомість людини в контексті сміливих зіставлень язичницького і християнського богослов'я. Така тема розкривається із вживанням значної кількості мистецтвознавчої термінології та історичних екскурсів. Одним із них стала історія про невдалу спробу Олександра Македонського вести бесіду про живопис як несродну йому працю: «Поколь Александр Македонскій вел в домѣ живописца разговор о сродном и знакомом ему дѣлѣ, с удивленіем всѣ его слушали, потом стал судейски говорить о живописи, но как только живописец шепнул ему в ухо, что и самыя краскотіоры начали ему смѣяться, тотчас перестал. Почувствовал человек разумный, что царю не было времени в живописныи тайны вникнуть, но прочим Александроваго ума недостает. Естли кто в какую-либо науку влюбился, успѣл и прославился, тогда мечтает, что всякое уже вѣдѣніе отдано ему за невѣстою его в приданое. Всякій художник о всѣх ремеслах судейскую произносит сентенцію, не разсуждая, что одной наукѣ хорошо научится, едва достанет цѣлый вѣк человекскій» [173, с. 361].

Для доведення основних тез діалогу («веселіє сердца – живот человек...»), «щастіє наше есть мир душевный» тощо)

Г. Сковорода спирається і на категорії живопису, і на численні ситуації, пов'язані з майстерністю художників: «пускай бы каждый художник свое дѣло знал»; «Иное сад разводитъ, иное плетень дѣлать, иное краски тереть, иное разумѣть рисунок, иное дѣло вылѣпить тѣло, иное дѣло водхнуть в душу веселіе сердца...» [173, с. 362]; «Но глупость цѣлой тысячи несмысленных живописцев не сильна у нас живописную хитрость привесть в презрѣніе, а научит нас, что сія наука есть многотрудная и от толикаго своих любителей стара немногими постигаема» [173, с. 376]; «Разве ты никогда не слыхал о Веселеилѣ и его товарищах, украсивших разными художествами храм господень? Пробѣги «Исход[а]» гл. 31 или 37. Сей первый художник скинии посребрил и позолотил столпы: вылил золотые кольца, золотые петли, золотые крючки, пуговицы, колокольчики на священнической одеждѣ, серебряные куполки скинии, мѣдныя у дверей головки протч. и протч...» [173, с. 404]. Такі порівняння допомагають героям діалогів довести свої судження, оскільки зорова природа витворів живописного мистецтва значно впливає на усвідомлення співбесідниками суті питання, а майстерність і захопленість своєю справою митця уподібнює його творцеві, надихає працю божественною благодаттю.

З термінології, пов'язаною зі скульптурними витворами, Г. Сковорода найчастіше вживає термін «монумент», однак використовує їх винятково в метафоричному означенні. «Священною *скульптурою*» вважає ієрогліфіку один із героїв діалогу «Кольцо. Дружескій разговор о душевном мирѣ». У діалозі «...Потоп Зміин» філософ називає *монументами* «Небесных, Земных и Преисподних Тварей Фигуры», які становлять основу Біблії як символічного світу ідей та «ведут Мысль нашу в Понятіе вѣчныя Натуры, утаенныя в тлѣнной так, как Рисунок в Краках своїх» [174].

Більше метафор, пов'язаних з концептом *монумент*, знаходимо в діалозі «КНИЖЕЧКА, называемая SILENUS ALCIBIADIS, сирѣч ИКОНА АЛКІВІАДСКАЯ». Автор іменує Біблію «Монументом Начала», тобто наділяє Святе Письмо і

слово як таке характеристиками, властивими міцним спорудам. В естетико-філософських поглядах Г. Сковороди Біблія завжди залишається точкою відліку, є тим головним модусом, що моделює уявлення про сенс життя і особливості розуміння світобудови. Інша метафора, «монумент слашчайшїя Вѣчности», вживається стосовно незмінних істин, суть яких формують етичні закони Всесвіту.

Монуменами Г. Сковорода також називає верству символічних образів, які мають глибинний смисл і багатозначні потрактування у світовій духовній практиці. Серед них: *кільце, шар, сонце, перстень, вінець й око*. В значенні останнього символу мислитель угледів значні різночитання і висловив протест проти ототожнення образу Бога («всемірное око») з образом «недремлющого ока»: «Монумент Око подало Повод изобразить человекѣками, Звѣрьми, скотами, птицами, рыбами и гадами. Отсюда случай к Идолочтенію. Подлость, видя на честных Мѣстах написанныя или изваянныя тварей фигуры и не достиг в тайно-образуемое чрез оныя Богоначаліе, слѣпо, как за Якор спасенія своего, ухватилаь за ничтожную сѣнь Образов и погрязла в ней. Отсюда обоженіе Человѣческой тлѣни и иным Животным. Отсюда вздорныя нелѣпых Мнѣній Книги, расколы, заблужденія и заразительнѣйшая язва, хуже безбожія – суевѣріе» [174, с. 16].

Просторово-зорові мистецькі образи у творчості Г. Сковороди представляють не просто констатацію думок автора, а збагачуються елементами його рефлексії, адже виконуються із вживанням емоційно забарвлених образних засобів, зокрема включенням в опис мистецького витвору елементів його образно-символістського пояснення. Авторський коментар покликаний роз'яснити, що саме має означати його концепція на рівні з такими елементами, як композиція, пропорція, задум. Ефект синтезу створюється внаслідок формування візуального уявлення про мистецький об'єкт у літературному тексті, який сам по собі є також витвором мистецтва. Таким чином, вербальними засобами можна досягти естетичної реакції, що відповідає ефекту візу-

ального ознайомлення з будь-яким із видів мистецтва, оскільки естетичний ефект формує концепт та абстрактний замисел об'єкта, а для вироблення уявлення про художній витвір достатньо мати його вдалий словесний опис.

4.3. Емблематичні інтеракції у творчості Д. Беньяна і Г. Сковороди

Емблематика посіла значне місце в художній культурі епохи бароко. Емблема є умовним зображенням ідеї у вигляді малюнка, що містить багатозначні і приховані смисли. За своєю сутністю вона представляє синтетичний вид візуального мистецтва, оскільки супроводжується певною метафоричною сентенцією (девізом), яка розкриває зміст малюнка, а відтак наділена багатозначними смислами й натяками, адже підкріплюється непрямо висловленою думкою. Слово і зображення у своїй активній взаємодії моделюють виразний метафоризований образ, примушують реципієнта міркувати, домислювати, фантазувати. «Емблематичні збірки, – пише Д. Чижевський, – це своєрідний синтез малярства (чи власне штрихарства) та поезії: в них поєднані штрихи та вірші й інші тексти до них. Важливо, що сама форма сполучення малюнка та вірша ставила перед авторами віршів (що одночасно мусили «вигадати», «віднайти» малюнки або вибрати їх із уже відомого матеріалу інших збірок) своєрідні завдання <...>. Де в чому техніка емблематичного вірша нагадує техніку епіграми» [215, с. 192].

Першою європейською книгою емблем стала збірка італійського гуманіста Андреа Альчіаті «Emblematum liber» (1531), яка мала понад 170 перевидань. Її джерелами стали сюжети грецької Антології, колекції елліністичної та середньовічної християнської поезії. Значна частина цих сюжетів «перекочувала» у видання й колекції інших авторів та доповнювалася новими рисунками: John Landwehr, «Emblem and fable books» (передруковувалася впродовж 1542 – 1813 pp.); Georgette de Montenay & Anna Roemer Visscher, «Cent emblemes chrestiens» (1571); Данил

Heinsius, «Emblemata amatoria» (1607/8); Ottaviano Strada, «Symbola divina & humana pontificum, imperatorum» (1603); Octavio Vaenius, «Amorum emblemata» (1608); Hermannus Hugo, «Pia desideria» (1624); «Typus mundi» (1627) анонімного автора; Diego Saavedra Fajardo, «Idea de un príncipe político cristiano representada en cien empresas» (1640); Jan Luyken, «Duytse lier» (1671) та «Jesus en de ziel» (1685); Pieter Huygen, «Beginnelsen van Gods Koninkrijk» (1689); «Emblemata amatoria» (1690) анонімного автора; Daniel de La Feuille, «Devises et emblemes anciennes et modernes, tirées des plus celebres auteurs» (1691); Jan van Hoogstraten, «Zegepraal der goddelyke liefde» (1709) та ін.

Тетяна Шевчук зазначає, що емблематичні книги не мали уніфікованої форми: одні супроводжувалися віршовими або прозовими описами (інколи байками), інші – розлогим академічним коментарем, але всі зберігали тяжіння до тричастинної структури: *зображення – гасло – роз'яснення*. Гравюри зазвичай розміщувалися по одній на сторінку в прямокутному, рідше в овальному форматі. «Принцип сентенцій у будь-яких збірках, – пише дослідниця, – базувався на виразному дидактизмові як результаті спостережень за світом природи, суспільного досвіду, повчальних уроків історії, взаємовідносин людського і божественного світів. Разом із тим кожна з них відіграла свою роль: протестантські видання стверджували розбіжності християнської теології, єзуїтські спонукали до роздумів у межах католицької релігійної рефлексії; книги сприяли моральному вихованню дітей, закріплювали гендерні ролі, були джерелом інтелектуальної інформації й натхнення для художників і літературних діячів, виконували розважальну функцію» [224, с. 219].

Емблематика як одне із провідних художніх явищ епохи бароко активно виконувала стильоутворюючу функцію. У 1686 році вийшла збірка віршів Беньяна «Книга для хлопчиків та дівчаток», яка мала підназву «Країна Римованих рядків для дітей». У виданні 1724 року вона стала відома як «Книга для хлопчиків та дівчаток: Божественні емблеми, або одухотворення тимчасових речей». Пізніше найменування популярної книги складалося з останньої частини попереднього заголовка «Боже-

ственні емблеми, або одухотворення тимчасових речей» («Divine Emblems or Temporal Things Spiritualised»). У давньоєвропейській літературі вона вважається першою книгою віршів для дітей. В основу книги покладено 49 емблем, які супроводжуються 74 описами-роздумами (частина з яких була видалена з подальших перевидань), тобто переважна частина емблем була описана автором двічі. Ці описи представляють собою найпростіші релігійні та моральні уроки з повсякденних речей. Провідною думкою книги є заклик до віри в Бога і духовного вдосконалення. Серед образів – міль, яка любить бути в підпіллі й уникає сонця, місяць і зірки, придворний або будь-яка мирська людина, які прагнуть знайти насолоду на землі і забувають про світ духовний. Беньянівські вірші, написані на сюжети відомих емблем, мали на меті не тільки повчання, але й були призначені займати читача за допомогою знайомих і привабливих речей та були розраховані не тільки на дитячу аудиторію. Збірка користувалася значним попитом і багато разів перевидавалася. Частина видань була ілюстрована відповідними емблемами, інші містили виключно їх вербальний опис. Далі представимо характеристику обраних Дж. Беньяном емблем для висловлення своїх світоглядних настанов (Додаток 2):

1. «На безплідному фіговому дереві у винограднику Бога» [243, с. 3–4].

Через вірш рефреном проходять слова заклику позбутися безплідного дерева, яке вже не може приносити користь (Тут і далі переклад мій. – *О.Ш.*):

Art thou not planted by the
water-side?

Know'st not thy Lord by fruit is
glorified?

The sentence is, Cut down the
barren tree:

Bear fruit, or else thine end
will cursed be.

Чому ти не посаджено
мистецьки зі сторони води?

Хіба не знаєш, що Господь
твій фруктами прославляється?
Вирок, Скоротить безплідне
дерево:

Майте фрукти, або кінець твій
буде проклятий.

2. «*Про жайворонка й птахолова*» [243, с. 5–7].

Автор закликає птаха не втрачати пильність, адже земля не є раєм і багато небезпек зустрічається на його шляху. Світ навколо прекрасний, природа птаха – летіти вгору, а не прагнути землі й у цьому світі так легко можна померти, тож не треба звертати уваги на привабливий заклик птахолова, який ототожнюється з дияволом:

This fowler is an emblem of the
devil,
His nets and whistle, figures of
all evil.
His glass an emblem is of sinful
pleasure,
And his decoy of who counts sin
a treasure.

Цей птахолов є символом диявола,
Його сілки і свист як знаки
всього диявольського.
Емблема його скла є символ
гріховного задоволення,
І його приманкою, хто вважає
гріх скарбом.

3. «*На виноградній лозі*» [243, с. 8–9].

Беньян акцентує увагу на корисних плодах виноградної лози, яка є кращою за інші дерева, довільнішою та принагіднішою. Але безплідна лоза не вартує навіть мухи:

Its excellency in its fruit doth
lie:
A fruitless vine, it is not worth a
fly.

Її виключність полягає у плодах,
що вона дає. Безплідне
дерево не вартує й мухи.

4. «*Роздуми щодо яйця*» [243, с. 10–11].

Як яйце народжується, випадаючи з курки, так, за порівнянням Беньяна, і людина народжується по-справжньому, коли приймає хрещення. Він порівнює процес формування яйця з людиною, що живе у гріху й темряві, а тепло, яким вкриває курка своє яйце після його появи, – з благодаттю Христа. Як курча, прокинувшись, розбиває свою тюрму-оболонку від яйця і виходить на свободу, так і плоть людини розпадається, а її душа починає нове життя:

The flesh decays, as men do
pray and weep.
The shell doth break, the chick's
at liberty,
The flesh falls off, the soul
mounts up on high
But both do not enjoy the self-
same plight;
The soul is safe, the chick now
fears the kite.

Плоть гине, як людина почи-
нає молитися й плакати,
Оболонка ламається, пташеня
опиняється на волі,
Плоть відвалюється, душа
піднімається на висоту,
Але обидва не насолоджують-
ся долею;
Душа у безпеці, але курча бої-
ться змій.

5. *«Про птахів, що вирують у повітрі»* [243, с. 12–13].

Поет вважає найпрекраснішим видовище вируючих у повітрі птахів, великих і малих за розміром. Він насолоджується їх польотом у повітрі високо в небі й порівнює з людьми, що піднялися над своїми земними клопотами:

These birds are emblems of
those men that shall
Ere long possess the heavens,
their all in all.
They are each of a diverse shape
and kind,
To teach we of all nations there
shall find.
They are some great, some little,
as we see, To show some great,
some small, in glory be.

Ці птахи символізують людей,
що житимуть
В еру володіння небесами й
усім навкруги.
Кожний із них різниться за
формою і статтю,
Щоб навчити того, до чого
прийдуть усі народи.
Деякі великі, деякі маленькі,
як бачимо,
Щоб показати: і великі, і малі
будуть у славі.

6. *«Про те, як моляться Богу»* [243, с. 14].

Вірш представляє собою римовану версію відомої молитви «Отче наш». Подібна версія молитви міститься у «Молитовнику» (1662) Англіканської церкви, а в інтерпретації Беньяна вона репрезентована у дещо спрощеному вигляді з емоційною ліричною компонентою:

But save us from the wicked
snare.
The kingdom's thine, the power
too,
We thee adore;
The glory also shall be thine
For evermore.

Але врятуй нас від пастки
лукавого.
Твоє буде царство, а також
влада,
Ми тебе обожнюємо;
Слава також буде твоєю
На вічні часи.

7. «Роздуми щодо проблиску дня» [243, с. 15].

Ліричний герой вірша зізнається, що кожного світанку він не може зрозуміти, що попереду: ніч чи день. Його охоплюють тривожні відчуття, пов'язані з сумом, надією й вірою в день прийдешній:

I hope, I doubt, but steady yet I
be not,
I am not at a point, the sun I see
not.

Я сподіваюся, сумніваюся, що
не маю,
Не маю точки опори, бо не
бачу сонця.

8. «Про кремій у воді» [243, с. 16–17].

Поет розмірковує про кремій, який знаходиться у водоймі з незапам'ятних часів та формує потоки струмків навколо себе. Його вогненна природа органічно співіснує зі стихією води й нагадує йому боротьбу протилежних почуттів у душі людини:

This flint an emblem is of those
that lie,
Like stones, under the Word,
until they die.
Its crystal streams have not their
nature changed,
They are not, from their lusts, by
grace estranged.

Цей кремій є емблемою тих,
що лежать, як каміння, зі Сло-
вом Божим поки не помруть.
Його кришталеві потоки не
змінять їх природу,
Вони не є від їх похоті, по бла-
годаті
відчужені.

9. «Про рибу у воді» [243, с. 18–19].

Беньян проводить аналогію з рибою та людиною. Він зазначає, що вода є стихією риби, і якщо її звідти витягти, ніщо не врятує її від смерті. Так і віра в бога є необхідним елементом

життя людини, який без неї уподібнюється риби без природного для її існування середовища:

The water is the fish's element,
Her sportings there to her are
excellent;
So is God's service unto holy
men,
They are not in their element till
then.

Вода є елементом риби,
Вона почувасться в ній пречу-
дово;
Так і служіння Богові святи-
ми,
Вони не можуть існувати без
цього.

10. «Про ластівку» [243, с. 20].

Автор висловлює своє захоплення від краси цієї маленької пташки, її польоту та співу. Він ставить риторичне питання, як би вона жила без крил, і порівнює їх з вірою, яка окриляє і надихає ліричного героя вірша на благородне життя:

This pretty bird, O! how she
flies and sings,
But could she do so if she had
not wings?
Her wings bespeak my faith, her
songs my peace;
When I believe and sing my
doubtings cease.

Ця маленька пташка, О! Як
вона літає та співає,
Хіба вона могла б це робити
без крил?
Її крила символізують мою
віру, її пісні – мир;
Я проникаюся вірою і жену
свої сумніви.

11. «Про бджолу» [243, с. 21].

Образ бджоли-трудівниці в інтерпретації Дж. Беньяна отри-мує незвичне потрактування. Продукт її праці він порівнює з гріхом, солодким і привабливим на вигляд. Жало бджоли, як покарання за провину, очікує на тих, хто спокусився:

This bee an emblem truly is of
sin,
Whose sweet, unto a many,
death hath been.
Now would'st have sweet from
sin and yet not die,
Do thou it, in the first place,
mortify.

Бджола є справжньою ембле-
мою гріха,
Такого солодкого, смертельно
небезпечного.
Не вмреш, як будеш подалі від
солодкого гріха,
Як зробиш це – змртієш.

12. «*Про сутінковий ранок*» [243, с. 22–23].

Ліричний герой споглядає непривітний ранок. Він помічає у пейзажі важкі хмари, які формують суміш темряви і світла. Така погода, відзначає він, є загрозовою для мандрівників, що їдуть у довгі поїдки і змушені терпіти дощ чи сніг. Вони з тривогою спостерігають за незначною кількістю ластівок та сонцем, яке робить проміння червоним:

Thus 'tis when gospel light doth
usher in
To us both sense of grace and
sense of sin;
Yea, when it makes sin red with
Christ's blood,
Then we can weep till weeping
does us good.

Це як світло Євангелія відкри-
ває
В нас почуття благодаті й від-
чуття гріха;
Гріх червоний як кров Христа,
Тоді ми можемо плакати,
допоки плач не зробить нас
кращими.

13. «*Про надмірну привабливість*» [243, с. 24–25].

Як протестантський проповідник, Беньян вважає гріховною надмірну жіночу привабливість, що спокушає її поціновувачів. Ліричному герою вірша важко спостерігати, як надто піклуються про своє тіло та заводять романи з привабливими особами. Будинки таких людей гарно мебльовані й прибрані, але не прибраною залишається їх душа:

Their bodies they must have
tricked up and trim,
Their inside full of filth up to the
brim.

Їх тіла спонукають до витівок
і чепуріння,
Тоді як всередині вони спов-
нені бруду.

14. «*Роздуми при свічі*» [243, с. 26–29].

Вірш, присвячений роздумам при свічі, відрізняється особливою ліричністю і має найбільшу кількість «порівнянь»: інших віршів на цю ж тему. Їх об'єднує порівняння людини зі свічкою: віруючої – з палаючою свічею, а гріховної з такою, що не горить, а відтак не є корисною. Людина керує свічками, коли їх запалює, а Бог керує людиною, коли в ній жевріє вогонь віри:

We manage candles when they
take the fire;
God men, when he with grace
doth them inspire.

Ми керуємо свічками, коли
запалюємо їх;
Бог – людьми, коли граціозно
їх надихає.

15. «Про причастя» [243, с. 30].

Двома головними християнськими таїнствами автор вважає Хрещення і Вечерю Господню. Ці дві божественні загадки змушують його духовно збагачуватися. Однак, він вважає нечестивою думку, що їх сповідання може врятувати його від прокляття. Сакральні таємниці не можуть замінити справжнього Бога. Як протестантський пастор, автор проповідує особливості причастя, яке сповідується у реформованій церкві. Якщо в ортодоксальній церкві хліб та вино тлумачаться як реальне тіло та кров Христа, то у протестантській традиції вони потрактуються лише як згадка про смерть Христа заради людства:

But shall they be my God, or
shall I have
Of them so foul and impious a
thought,
To think that from the curse they
can me save?
Bread, wine, nor water, me no
ransom bought.

Хіба зможуть вони замінити
мені Бога, Чи я маю таку нече-
стиву думку,
Що ці речі врятують мене від
прокляття?
Хліб, вино чи вода не стануть
спокутою.

16. «Про відображення сонця на хмарах світлого ранку» [243, с. 31].

Вірш, присвячений інтерпретації цієї емблеми, відрізняється підвищеним ліризмом. Поет оспівує красу природи, захоплюється сріблястими хмарами, що відсвічують золотим сяйвом сонця. Завдяки цьому ефекту чорні хмари сповнені благодаті Творця. Автор порівнює сяйво навколо них з молитвами святих, які випросили для них благословення:

Look yonder, ah! methinks mine
eyes do see
Clouds edged with silver, as fine
garments be;

Поглядіти туди, ах! Здається, я
дійсно бачу
Хмари, краї яких посріблені,
як ювелірні вироби;

They look as if they saw that
golden face,
That makes black clouds most
beautiful with grace.

17. «*Про одяг*» [243, с. 32].

На думку поета, Бог дав людині одяг для того, щоб прикрити наготу, тоді як людина прагне виставляти напоказ вбрання через гординю та брудні думки. Він знову торкається питання протестантського розуміння деяких церковних догматів, зокрема святого причастя. На його думку, наївно вірити, що споживання хліба й вина під час таїнства забезпечить прощення гріхів. Такий підхід нагадує йому гонитву за матеріальними ознаками віри. Такою він убачає і боголюбну людину в спокусливому гарному вбранні:

God gave us clothes to hide our
nakedness,
And we by them do it expose to
view.
Our pride and unclean minds to
an excess,
By our apparel, we to others
show.

Вони виглядають так, ніби
побачили золоте обличчя,
Що сповнює чорні хмари най-
кращою благодаттю.

Бог дав нам одяг, щоб прихо-
вати наготу нашу,
А ми це виставляємо напоказ.
Наша гордість і нечисті думки
надто великі,
Своїм одягом ми це доводимо.

18. «*Грішник і павук*» [243, с. 33–42].

Вірш, написаний щодо зазначеної емблеми, побудований як філософський діалог між персонажами: грішником та павуком. На питання грішника, що за відразливу чорну річ він виробляє, павук мудро роз'яснює, що продукт його мистецтва символізує божественне спасіння. Грішник гордо твердить, що це він як людина, створена за образом Бога, який наділив її розумом та душею, що не може вмерти чи зникнути. Павук визнає, що його опонент є набагато вищим від нього створінням, що примушує його боятися, уникати і любити його. Однак, паук вважає людину зрадником Бога, оскільки вона часто втрачає свої божественні якості, коли хвалиться і грішить, тоді як павук залишається вірним своїй натурі, яка для чогось була створена божим промислом:

My venom's good for
something, 'cause God made it,
Thy sin hath spoiled thy nature,
doth degrade it.

Моя отрута потрібна, якщо
Бог це створив,
Але твій гріх понівечив твою
природу.

19. *«Роздуми щодо дня перед світанком»* [243, с. 43].

Невеличка лірична медитація стосовно заданої емблеми складається з замилювання поетом красою світанку. Він ставить кілька риторичних запитань: «Чиї золоті промені примушують ніч піти геть і прикрасити наші дні?»; «Чиє золоте обличчя дає тепло й жене холод?»; «Де той, хто змушує танути кригу в наших серцях?» та закликає звернутися до Бога, адже без цього неможливе піклування про день прийдешній:

Let's have him,
or we care not for the day.

Звернімося до нього, адже без
цього ми не дбаємо про день.

20. *«Про крота у ґрунті»* [243, с. 44–45].

Ліричний герой з жалем розмірковує про крота як істоту, що живе під землею, не бачить сонця й зірок і не отримує нічого, крім своєї праці й болю. Втім, це творіння землі символізує саме земних обивателів своєю невтомною кропіткою працею:

Earth's the mole's element, she
can't abide

Земля є елементом крота, він
не може над землею

To be above ground, dirt heaps
are her pride;

Знаходиться, він гордий тим,
що занурюється в бруд;

And he is like her who the worl-
dling plays,

Він нагадує земних обивате-
лів,

He imitates her in her work and
ways.

Він імітує їх у своїй роботі чи
відносінах.

21. *«Про зозулю»* [243, с. 46–47].

Ліричний герой вважає зозулю невдахою, безпорадним птахом, якого у співі легко може перевершити малинівка чи корольок. Останні своїми маленькими горлянками можуть легко взяти одну чи кілька дивовижних нот, тоді як зозуля безпорадно співає і не висиджує свої яйця. У повчальному висновку автор вдається до порівняння птахів і людей:

Birds less than thee by far, like Птахи, як пророки, нам
prophets, do кажуть:
Tell us, 'tis coming, though not «Все буде, але не для зозулі».
by Cuckoo'.

22. «Хлопчик і метелик» [243, с. 48–49].

Автор захоплюється відчуттям безкінечної радості, якою сповнений хлопчик, що женеться за метеликом. Вона втілює для нього усі землі скарби і почесні. Хлопчик кричить від захвату, спотикається об пагорб крота, падає й знову наздоганяє метелика. Весь цей галас, суєта і великий резонанс заради одного чарівного метелика:

And all this labour and this large І вся ця праця, і великий галас
outcry, Заради гупого метелика.
Is only for a silly butterfly.

23. «Про метелика біля свічки» [243, с. 50–51].

«Що спонукає метелика на його відчайдушний бій зі свічкою?» – ставить риторичне запитання ліричний герой цієї мініатюри, закликаючи його мерщій забиратися геть від очевидної небезпеки. Чи вийде він віч-на-віч з вогнем? Поет розуміє, що в природу метелика закладено стремління до світла і він не уникає неминучої загибелі:

But now behold, the candle І ось, свічка приймає муху,
takes the fly, І тримає її, поки вона помре
And holds her, till she doth by палаючи.
burning die.

24. «Схід сонця» [243, с. 52–53].

Ліричного героя вірша надихає величне видовище сходу сонця. Він із захопленням пише про перший промінь і «золоте обличчя» сонячного диску, яке дозволяє людям бачити свої «труди і шляхи». У заключній частині автор вдається до прогнозованого порівняння сонця із величчю Ісуса:

And thus it is when Jesus shows Це як Ісус показує своє обличчя
his face, І запевняє у своїй любові й
And doth assure us of his love благодаті.
and grace.

25. «Про багатообіцяючу плодючість дерева» [243, с. 54–55].

Цвітіння яблуні поет вважає одним із найбільш надихаючих видовищ. Однак поява на місці квіток маленьких яблук. Перед деревом відкривається багато небезпек: опадання квітів унаслідок непередбаченого надмірно холодного ранку; але й появу робаків, які зіпсують смачний плід; різкі пориви вітру, що призведуть до падіння плодів. Плодюче дерево він вважає емблемою людей, які зростають під пильним божим наглядом:

This tree a perfect emblem is of those	Це дерево є чудовою ембле- мою тих,
Which God doth plant, which in his garden grows	Ким опікується Бог, хто визрі- ває в його саду.

26. «Про крадія» [243, с. 56–58].

Опис цієї емблеми представлено надто емоційно у вигляді звернення ліричного героя вірша до крадія. Він нагадує останньому, що, бажаючи придбати, насправді той набагато більше втрачає. Всі чесні люди уникають компанії крадія. Його доля – бути ізгоєм, жити у страху перед шибеницею або бути закиданим камінням, померти серед подібних людей, а в подальшому доля – неминуче пекло:

Hear thou the Word of God, that will thee tell,	Почуй Слово Боже, яке каже тобі,
Without repentance thieves must go to hell.	Без покаяння крадії потрап- лять до пекла.

27. «Про дитину з птахом у кущах» [243, с. 59–62].

Вірш побудовано як звернення дитини до маленького птаха, який ховається в кущах. У її зворушливому зверненні міститься опис небезпек, які можуть спіткати пташку (колючки, змії тощо) і обіцянка забезпечити їй надійне укриття (палац батька), тепло й найкращу їжу (м'ясо, білий хліб, молоко), найкращих музик і свою допомогу. Заклик дитини повірити в любов до неї Беньян порівнює зі словом Христа до людства:

his child of Christ an emblem is,	Ця дитина є емблемою Хри- ста,
The bird to sinners I compare, The thorns are like those sins of his	Птаха з грішниками я порів- нюю,

Which do surround him everywhere.

Шипи, як ті їх скоєні гріхи,
Який зробити його оточують
всюди.

28. «Про Мойсея та його дружину» [243, с. 63–64].

Беньян звертається до опису емблеми з ветхозавітними персонажами Мойсеєм та його смуглявою дружиною-ефіопіянкою. Закони, що приніс Мойсей у давнину справедливі, але їх не зміг прийняти народ його дружини (мадіанітяни), які продовжували вклонятися Ваалу й були за це знищені:

This Moses was a fair and comely man,
His wife a swarthy Ethiopian;
Nor did his milk-white bosom
change her sin.

Мойсей був справедливим і
цілеспрямованим,
Його дружина смаглява Ефіопіянка;
Втім його чистий закон не змінив її гріх.

29. «Про трояндовий кущ» [243, с. 65–66].

Лірична мініатюра про трояндовий кущ побудована як міркування щодо краси цієї чарівної квітки. Однак, окрім бутонів, вона ще має небезпечні шипи, через які кожний може отримати важкі поранення:

Bush, why dost bear a rose
if none must have it.

Кущ, навіщо ти несеш троянду,
яку ніхто не може мати.

30. «Про сонце, що заходить» [243, с. 67–68].

Зображені на емблемі подорожани висловлюють свій жаль і занепокоєння через захід сонця, що занурить їх у темряву. Автор порівнює сонце з Євангелієм:

Our gospel has had here a summer's day,
But in its sunshine we, like
fools, did play

Наше Євангеліє як сонячний день,
Але в його сяянні ми, як дурні,
граємося

31. «Про жабу» [243, с. 69–70].

Д. Беньян описує жабу як потворне створіння: волога, холодна, з величезним ротом і животом, в якому уміщується багато речей. Вона любить сидіти у дещо підвищеному місці й неприємно квакає в садах. У повчальному висновку до емблеми автор зазначає, що вона уособлює лицемірство:

He is of nature cold, his mouth
is wide

To prate, and at true goodness to
deride.

He mounts his head as if he was
above

The world, when yet 'tis that
which has his love.

32. *«Про політ догори»* [243, с. 71].

Лірична мініатюра на задану емблему побудована як невеличкий роздум щодо віражів, які утворює батіг. Коли хлопчик здіймає його догори, той крутиться навколо його пальця, викручуючись у різні боки. Автор порівнює з батоном законника, який намагається виплутатися зі справи:

Our legalist is like unto this top,
Without a whip he doth not duty
do;

Вона має таку ж холодну природу,
її широкий ріт

Патякає й висміює добро.

Вона сідає на голову, щоб здаватися вищим

За світ, і має своїх прихильників.

Наш законник уподібнюється
вершині,

Без батога він не може виконувати справу;

33. *«Про мурахи»* [243, с. 72].

Поет розмірковує над тим, що маленьким мурахам не потрібно навчатися в школі, щоб виконувати свою справу. Порівняно з мурахами, людина виглядає дурнем, але всім їм свого часу належить з'явитися на суд Божий і людині є чого повчитися у мурах:

The piss-ant tell thee will what
thou must do,

And set the way to life before
thine eyes.

Крихітна мураха каже, що ти
маєш робити,

І прояснити шлях до життя
в твоїх очах.

34. *«Про злидаря»* [243, с. 73–74].

У зворушливому вірші про жебрака автор описує його поневіряння: бідність, прохання, митарства, стукання в чужі двері, відмови від милостині та нечасті подачки, які сприятимуть спасінню душ тих людей, які роблять добру справу, адже їм самим треба буде стукати у двері спасителя з проханням про помилування:

They disregard him, he repeats
his groans;

They still say nay, and he him-
self bemoans.

They grow more rugged, they
call him vagrant;

He cries the shriller, trumpets
out his want.

35. «Про коня та наїзника» [243, с. 75–77].

У вірші зображено зухвалого наїзника, який глибокодумно мчить на коні, всім своїм виглядом демонструючи важливість своїх справ. Він їде галопом, або риссю, що надає йому особливої серйозності. Кінь є справжнім віртуозом: він стрімко скаче вгору й хутко ниряє вниз, ризикуючи зламати собі шию, але впевнено скаче далі. Образ коня автор порівнює з людиною, якою майстерно керує її душа:

Now let us turn our horse into a
man,

His rider to a spirit, if we can.

Then let us, by the methods of
the guider,

Tell every horse how he should
know his rider.

36. «Про вигляд розкиданих свічок» [243, с. 78–79].

Ліричний герой мініатюри намагається зібрати розкидані у темряві свічки. Він порівнює їх зі станом розгубленої людини, яку може врятувати світло Святого Письма, що уподібнюється палаючій свічці на висоті:

The fallen candles do us intimate
The bulk of God's elect in their
laps'd state;

Their lying scattered in the dark
may be

To show, by man's lapsed state,
his misery.

Його ігнорують, він повторює
свій стогін;

Йому все ще відмовляють, і
він ридає.

Вони шаленіють і називають
його бродягою;

Він кричить голосніше, прові-
щаючи свій нестаток.

Тепер давайте перетворимо
коня на людину,

Його наїзника в дух, якщо
зможемо.

А потім за методом путівника
розкажемо

кожному коню, як він мусить
знати свого вершника.

Свічки, що впали, натякають
На тих, кого обрав Господь
для випробування;

Їх перебування у темряві
Демонструє страждання гріш-
ної людини.

37. «Про хлібину» [243, с. 80].

Беньян розмірковує над тим, якою є ціна хліба. Вона коливається від одного пенні до двадцяти, залежно від голодного чи плідного року. Хліб розуміється ним як емблема слова Божого:

This loaf's an emblem of the
Word of God,

A thing of low esteem before the
rod

Of famine smites the soul with
fear of death,

But then it is our all, our life, our
breath.

Ця хлібина є емблемою Слова
Божого,

Уособлює закон, що треба
поважати перед владою

Голоду, який охоплює душу
перед смертю,

Це наше все, наше життя,
наше дихання.

38. «Хлопчик і годинникар» [243, с. 81–82].

Опис емблеми побудований як діалог між хлопчиком, що приніс до майстерні годинникара відремонтувати золотий годинник, подарунок свого батька. Майстер детально розповів візитеру, як слід правильно доглядати за механізмом. Автор порівнює хлопчика з новонаверненим християнином, а годинникаря – зі Спасителем, який повчає доглядати за своєю душею:

Nor let thy graces over-grow
with rust,

Be oft' renewed in the' spirit of
thy mind, Or else uncertain thou
thy watch wilt find.

Не дозволяй іржі покрити тебе,
Сприяй оновленню духу твого

розуму,

Або ти знайдеш свій годинник
несправним.

39. «Про дзеркало» [243, с. 83–84].

У дзеркалі, як міркує ліричний герой вірша, можна побачити все – красу й недоліки: плями, веснянки й інші дефекти. Дзеркало уподібнюється до Слова Божого, в якому кожний бачить себе:

Unto this glass we may compare
the Word,

For that to man advantage doth
afford

(Has he a mind to know himself
and state),

To see what will be his eternal
fate.

З цим склом можна порівняти
Слово,

Щоб мати перевагу пізнати
себе

(Чи має він розум, щоб пізна-
ти своє єство),

Щоб побачити, якою буде
його вічна доля.

40. «Про любов Христа» [243, с. 85–87].

Ліричний герой зізнається у своїй любові до Спасителя. Він говорить про незбагненність Божих шляхів і передбачає, що християнство буде ширитися усім світом. Поет у зворушливій формі представляє біблійний переказ канону про спокутування Христом гріхів людства:

When we had sinned, in his zeal he sware, That he upon his back our sins would bear.	Коли ми згрішили, у своєму завзятті він клявся, Те, що на своїй спині наші гріхи буде нести.
---	---

41. «Про квоктання курки» [243, с. 88].

У невеличкому вірші Д. Беньян розмірковує про поведінку курки, яка, щойно відклавши яйце, залишає його і на весь двір квочче про цю подію. Автор проводить паралель між цією куркою і людьми, марнослів'я яких нівелює їх вчинки:

They can but cackle on't where e'er they go, What their right hand doth their left hand must know.	Вони можуть, але гогіт, що супроводжує вчинки, Те, що робить права рука, ліва рука також має знати.
---	--

42. «Про пісочний годинник» [243, с. 89].

Пісочний годинник, який зробив майстер, наповнюється за шістдесят хвилин. Час спливає, після чого почнеться новий відлік. Людське життя автор уподібнює роботі пісочного годинника, адже коли спливає відміряний термін, людина зникає:

But when he has accomplished his day, He, like a vapour, vanisheth away.	Коли скінчаться його дні, Він зникає як пар.
---	---

43. «Про равлика» [243, с. 90–91].

Поступ равлика не швидкий, але м'який. Відтак він не спотикається так, як це роблять сильні істоти. Його подорож коротша, її можна витримати краще, ніж це вдається тим, кому треба йти набагато далі. Равлик не робить галасу, але кожна квітка чи трави, яких він дістався, призначаються йому в їжу. Цей образ нагадує авторові людей, які тихо й сумлінно живуть у вірі Христовій:

Then let none faint, nor be at all
dismayed
That life by Christ do seek, they
shall not fail To have it; let them
nothing be afraid;
The herb and flower are eaten by
the snail.

44. «*Про наречену Христа*» [243, с. 92–94].

Поет висловлює співчуття всім жінкам, які пройшли скрізь страшний страждання за віру. Отримавши вічне життя, переконаний він, вони насолоджуються перевагами своїх чеснот:

Instead of filth, she now has her
perfumes;
Instead of ignominy, her chains
of gold: Instead of what the
beauty most consumes, Her
beauty's perfect,
lovely to behold.

Хоча вони й слабкі, але турбуються,
Щоб жити у Христі, і вони
завжди
Матимуть його; ніщо не відштовхне їх;
Травами й квітами ласуються
равлики.

Замість бруду, зараз вона має
свої парфуми;
Замість ганьби, її ланцюги із
золота:
Замість опікування своєю красою
Її краса досконала,
приємно дивитися.

45. «*Про вправного гравця*» [243, с. 95–96].

Людина, яка вміє вправно грати на музичному інструменті, викликає справжнє захоплення автора. Його вуха розрізняють найтонші відтінки звуків, його розум резонує з веселощами чи сумом, відбитими у музиці. Зовсім не таким є гравець, у якого немає достатніх навичок, від гри такого музики швидко втомлюється, а багато з них не можуть ні співати, ні танцювати. Священник уподібнюється справжньому або невдалому музикантові:

And by his saying doth the heart
so reach,
That it doth joy or sigh before
the Lord.
But some there be, which, as the
brute, doth lie Under the Word.

Слова його досягають серця,
Змушуючи радіти чи зітхати
перед Господом.
Однак є й такі, що як скотина,
брешуть
Перед Словом.

46. «Про природну людину» [243, с. 97].

Людина природна викликає найбільшу лють і відразу в поета-проповідника. Очевидно, що він категорично не сприймає концепцію природної людини, яка слідує своїм здібностям, що поширювалася у світських колах XVII ст.:

Blind reason is his guider,
The devil is his rider.

Сліпа вдача є його путівником,
А диявол його вершником.

47. «Про неслухняну дитину» [243, с. 98–100].

Беньян з жалем пише про дітей, які розбещені надмірною увагою своїх батьків. У підлітковому віці такі діти схильні «до повстання», прагнуть задовольнити свої потреби, що веде їх до пекла:

They snap and snarl if parents
them control,
Though but in things most hurtful
to the soul.

Огризаються й гарчать, якщо
батьки їх контролюють,
Хоча йдеться про згубні для їх
душі речі.

They reckon they are masters,
and that we
Who parents are, should to them
subject be!

Вони вважають, що вони є
господарями, і що ми,
Хто є батьками, повинні пота-
кати їм!

48. «Про чистий папірець» [243, с. 101–102].

Емблема, на якій зображено акуратно розміщений на столі відкритий зошит із письмовим приладдям, викликає у автора ліричні почуття. Він порівнює його з душею людини, на якій буде прописано її подальшу долю:

Some souls are like unto this
black or sheet
(Though not a whitenets) The
next men they meet
Be what he will, a good man or
deluder,
A knave or fool, the dangtrous
intruder

Деякі душі подібні до цього
чорного аркуша
(Хоча й відбіленого). Люди,
яких вони зустрінуть,
Будуть різними, порядними
або лжецями,
Пройдами, дурнями, небез-
печними зловмисниками

49. «Про вогонь» [243, с. 103].

Вогонь, як розмірковує автор у невеличкій мініатюрі, присвяченій опису відповідної емблеми, є небезпечним, коли виходить

з-під контролю. Той, хто відчув на собі його силу, має значні тілесні поранення, які є подібними до пекельних тортур. Поет-проповідник закликає читачів усвідомлювати свою відповідальність за гріх:

While some tormented are in hell for sin, On earth some greatly do delight therein	У той час як деякі мучаться в пеклі за гріх, На землі деякі із захватом це роблять
---	---

Книги емблем та символів посідли чільне місце в житті Г. Сковороди. В діалозі «Разговор, называемый алфавит, или букварь мира» в розділі «НѢСКОЛЬКО СИМВОЛОВ, сирѣчь Гадательных, или Таинственных, Образов, из Языческой Бого-словїи» він відтворив 14 емблем із першої російськомовної книги символів та емблем «Symbola et emblemata» (1705). Емблеми, які зацікавили Г. Сковороду, мають такі девізи: «Родители суть наши лучшие учителя» (№ 1), «Природа превосходит науку» (№ 2), «Ищи себе внутрь себе» (№ 3), «Завтра предстану Ты и узриши мя Не пребудут беззакон [ники] пред очима твоїми» (№ 4), «Узнай себе. Заглянь внутрь» (№ 5), «Только бы не потеряь сердца» (№ 6), «Охота моя погубляет мене» (№ 7), «Враги человѣку домашниі его» (№ 8), «Досаждение мужа смиряет» (№ 9), «Воспою возлюбленому гѣснь» (№ 10), «Господь права сотворит теченія твоя» (№ 11), «Прилепляйся господеву един дух есть с Господем» (№ 12), «Любовь составляет мир. Все побеждает любовь. Бог любви есть» (№ 13), «Образ ипостаси его. Исус Христос вчера и десь» (№ 14) (Дивись Додаток 3).

У діалозі «Кольцо» Г. Сковорода розмірковує про сутність емблеми як художнього явища. Один із героїв діалогу, живописець Яків, висловлює таку думку: «Образ, заключающій в себѣ тайну, именовался по-еллински ѴМВАНМА, ЕМБЛЕМА, т[о] е[сть] вкидка, вправка, будто в перстень алмаза . <...> Таковыя тайно образующія вѣчность фигуры бывали у древних вырѣзываются на печатях, на перстнях, на сосудах, на таблицах, на стѣнах храмов; по сей причинѣ названы ІЕРОГЛИФИКА (Hieroglyphica), т[о] е[сть] священная скульптура, или рѣзьба, а тол-

кователи названі HIEROPHANTES – священнослужителі, или Mystagogi – тайноводителі. <...> Таковые образы (EMBLEMATA) всегда заключают внутри себе нечто золотое и драгоценное» [173, с. 364].

В обговоренні учасниками діалогу емблеми «Родители суть наши лучшие учителя» (№ 1) наголошується на необхідності шанування людиною законів предків, сутність яких відображено у найціннішій книзі – Біблії. Емблема «Природа превосходит науку» (№ 2) надихнула їх на констатацію факту переваги природи над людськими здібностями, з яких окремо виділено мистецтво, хитрість і науку. Персонаж на ім'я Григорій, за яким, безумовно, проглядається автор, проголошує легкість усього, що йде «від природи», що резонує з провідною концепцією «сродної праці» українського мислителя. Зображений на малюнку олень їсть особливу лікувальну траву, яка допоможе йому позбавитися стріли й загоїти рани. Не менш важливою для просування філософських переконань Г. Сковороди постає й емблема № 3: «Ищи себе внутри себе», що корелює з провідною для його філософської системи тезою «Пізнай себе» (Nosce te ipsum). Зображена на малюнку мушля, що вміщує в собі власний мікросвіт, символічно відображає зазначену філософську ідею.

На четвертій емблемі, для якої співрозмовники обрали девіз «Заутра предстану Ти и узриши мя Не пребудут беззакон [ники] пред очима твоими», зображено слона, що вітає схід сонця. На думку Лонгіна, слон уособлює образ благочестивої людини. «Для підсилення сприйняття образу «благочестивої людини», – стверджує Т. Шевчук, – яку персоніфікувала радіюча сонцю мирна тварина, мислитель додав у своєму малюнку рослинності. Символ дерева традиційно втілює ідею синтезу стихій (неба, землі, води): укорінене в землю й напоєне водою, воно належить матеріальному світові та існує в часі, що накладає на нього відбитки у вигляді кілець на стовбурі, але своєю кроною дерево тягнеться до неба, а в переносному сенсі – до вічності. Так, зображенням родючої флори Г. Сковорода підсвідомо посилив ідейне навантаження гравюри, адже в картині-прототипі слон

знаходиться чи не в пустелі, яка вважається ознакою мертвого простору» [224, с. 226].

Відтворений в емблемі № 5 образ Нарциса («Узнай себе. Заглянь всередину») по-різному був сприйнятий героями діалогу. Єрмолай зазначив, що це «просто молодчик», що хоче вгамувати спрагу. Яків оцінив його як самозакоханого нещасного героя. Лонгін уявив у ньому прототип людей, що не здатні зрозуміти сокровенний сенс Біблії. Григорій занурився у тонкощі філософії себепізнання і звів загадковість символіки образу цього міфологічного героя до потреби пізнати красу свого духовного, а не матеріального єства. Сковородинівська філософія себепізнання, як відомо, вперше була викладена в однойменному ранньому діалозі «Наркисс. Разглагол о Том: УЗНАЙ СЕБЕ» (1771) і знайшла чергове осмислення в обговоренні змісту зазначеної емблеми. Шоста емблема, девіз котрої був окреслений автором як «Тільки бы не потеряют сердца», містить зображення бобракастрата, який тікає від переслідувачів, що полюють на нього. Акцентуалізація концепту серця також характерна для естетико-філософської системи Г. Сковороди, який вбачав у ньому концентрацію духовного життя людини.

Зображення емблеми № 7, розташованої у діалозі Г. Сковороди «Разговор, называемый алфавит, или букварь мира» під назвою «Охота моя погубляет мене», повністю співпадає з малюнком емблеми, яку Дж. Беньян використав у вірші № 23 «Про метелика біля свічки». Як відомо, малюнки емблем постійно «кочували» по різних виданнях, тому автори не обов'язково могли мати одне джерело свого знайомства з емблемами. Спільним у трактуванні цієї емблеми Дж. Беньяном і Г. Сковородою є визнання залежності будь-якої істоти від своєї природи, що й змушує метелика через своє стремління до світла летіти на вірну загибель. Якщо англійський письменник виокремлює питання «Яка сила керує метеликом?», то у діалозі українського філософа увагу зацентровано на подібності цієї комахи до людини, котра тягнеться до неспорідненої її здібностям справи, що підкреслюється у повчальному вердикті «охота моя погубляет мене».

Восьма емблема «Враги человеку домашний его» пов'язана з античним міфом про юнака Актеона, перетвореного на оленя через гнів Артеміди за випадкову зустріч з нею під час її купання і розтерзаного власними собаками, навченими на полювання. Девіз, обраний автором, покликаний довести його переконання в тому, що близьке оточення особистості може робити погану справу з найкращих міркувань, якщо не враховує життєвого покликання родича і протистоїть його реалізації.

Фаeton як герой емблеми № 9 («Досаждение мужа смиряет») не заслуговує на повагу учасників розмови через свою самовпевненість, внаслідок якої загинув від сонячних променів свого батька Геліоса. Персонаж Григорій проводить паралель із властолюбцями, що «нахально засѣдают в званіи», «кои тащатся с своею грязью на колесницу божію, рожденную возить одну точію вечность кіота господня» [173, с. 454]. Відтак угамування гордині як одного з найтяжчих гріхів суголосне з біблійною цитатою «досаждение мужа смиряет».

На десятій емблемі «Воспою возлюбленому пѣснь» представлено пташине сімейство, що тужить за померлим головою родини. Співрозмовники схильні відшукувати алегоричні тлумачення сакрального значення малюнка, міркують про незбагненність господніх шляхів. З цим зображенням суголосне й потрактування наступної, одинадцятої емблеми з девізом «Господь права сотворит теченія твоя», на якій зображено торговельний корабель, що прагне дістатися гавані. Рисунок знов спонукає замислитися щодо божого промислу, що керує людськими долями.

Емблема № 12 «Прилепляйся господеві един дух есть с Господем» відтворює сюжет античної притчі про сліпця і кульгавого, які допомагають пересуватися один одному. Це нагадує співбесідникам про двоїсту природу людини й важливість гармонійного розвитку матеріального та духовного. У двох наступних емблемах («Прилепляйся господеві един дух есть с Господем», № 12), «Любовь составляет мир. Все побеждает любовь. Бог любви есть», № 13) головним персонажем виступає Купідон-Амур. Він уособлює біблійну тезу «Бог є любов» (№ 12), за допомогою якої тримає на своїх плечах земну кулю (№ 13). В

останній емблемі зображено давній символ добробуту – ріг достатку («Образ ипостаси его. Ісус Христос вчера и днесъ», № 14). Герої застерігають плутати скарби матеріальні зі скарбами духовними, а справжнім рогом достатку вважають Сина Божого, вчення якого покликано врятувати людство.

Висновки до розділу IV

Спільним моментом у створенні художньої картини світу Д. Беньяном і Г. Сковородою стало потрактування моделі всесвіту й осмислення концепції Людини в архітектурних категоріях, серед яких домінують ідеологеми Світ-Храм, Бог-Архітектор, Людина-Храм, Душа-Місто, Град Брехні (Гріха) тощо.

Осмислена в архітектурних концептах модель світу яскраво представлена в алегоричній повісті Д. Беньяна «Духовна війна». Душа людини порівнюється з Містом, основні духовні колізії – з фортецями тощо. Г. Сковорода також активно використовує архітектурні концепти для метафоричного позначення абстрактних понять: «Щастія Храмина», «Храм Блаженства», «премудра Симетрія для строющих Ковчег ПОКОЯ», «чертог вечности», «лабіринт безбожия» та ін. Він потрактовує Людину як мікросвіт, храм божественного начала. В обох письменників світ представлено як Храм, що потерпає від гріховності й розбещеності людства. Розуміння храму як образу світу сягає корінням біблійної метафорики і праць перших християнських апологетів. За доби бароко сприйняття Бога як найвеличнішого Архітектора і Художника широко побутувало загалом.

Живописні та скульптурні образи у творчості англійського й українського митців зустрічаються в різних аспектах екфразису як вербального опису смислу та змісту певних об'єктів малярського мистецтва. Опис картини з зображенням сповненого величі, релігійної аскези і самоповаги Євангеліста, що міститься у повісті Д. Беньяна «Шлях паломника», наділений рисами надлюдини, адже його місія розповсюджується на все людство. Скульптурне зображення дружини Лота, перетвореної, за

Біблійною легендою, на соляний стовп, покликаний нагадувати про неосяжне для розуму людини божественне Провидіння.

У роз'ясненні суті мистецьких виробів Г. Сковорода робить акцент на антиномічному значенні концептів малюнок / фарби, доводячи, що малюнок як задум автора є духовним образом світу, а фарби втілюють його матеріальне, тілесне начало. Зорова природа витворів живописного і скульптурного мистецтв сприяє розвиткові уявлень героїв про природу людської знакової свідомості.

Значна увага в художньому доробку обох письменників приділена емблемі як популярному за доби бароко синтетичному за своїм походженням мистецькому жанру, який об'єднує зорові й вербальні характеристики. Д. Беньян використав 49 емблем у «Книзі для хлопчиків та дівчаток» («Божественні емблеми або одухотворення тимчасових речей») як наочний матеріал для віршованих настанов у християнській моралі. Провідними темами англійського проповідника стали питання релігійного виховання, розбіжностей між католицькими та протестантськими догматами, християнських цінностей.

Г. Сковорода відтворив 14 емблем з російськомовної книги емблем 1705 року («Symbola et Emblemata») у діалозі «Разговор, называемый алфавит, или букварь мира».

Спільним стрижнем потрактування емблем Д. Беньяном і Г. Сковородою є пошук у зображеннях християнського метасюжету культури. Другим важливим об'єднуючим моментом став заклик до самопізнання і самовдосконалення, який простежується в інтерпретації мотивів боротьби протилежних почуттів у душі людини як варіація боротьби матеріального і духовного та самопізнання (№ 8 в Беньяна та № 2, 5, 12 у Сковороди), а також проповідь слідування своїй натурі (№ 18, 20, 43, 45 у Д. Беньяна; № 7, 8 у Г. Сковороди).

Різною за рівнем впливу уявляється дидактична функція, що однаково властива письменникам. Проте у поезіях Беньяна вона є виразнішою, оскільки розрахована на релігійне виховання дітей, тоді як Г. Сковороді більш притаманний стиль вільного філософування.

Висновки

Вивчення інтермедіальної парадигми філософської прози Д. Беньяна і Г. Сковороди дозволило дійти таких наукових результатів:

1. Художній доробок Д. Беньяна і Г. Сковороди є різновидом філософської релігійної прози – синтетичного за жанровою специфікою виду творчості, що розкривається на межі художньої літератури, християнської публіцистики і філософії. В ній представлені елементи традиційних жанрів літератури (поема, діалог, оповідання, повість) і релігійної публіцистики (трактат, проповідь, повчання). Метою цієї писемної діяльності є поширення релігійно-філософських переконань автора; вона розрахована на обмежену читацьку аудиторію і пристосована до її естетичних запитів. Філософській прозі властиві діалогізм, полемічність, документалізм, автороцентричність, риторичні прийоми для доведення тез і переконання читача в їх справедливості. Специфічному образно-понятійному апарату філософської прози притаманна Біблійна й апологетична, антична і національна міфопоетична образність, арсенал літературних засобів (епітети, метафори, оксюмори тощо), скерованих на розкриття актуальної етико-естетичної, онтологічної, гносеологічної, конфесійної проблематики, що хвилює суспільство певної культурно-історичної доби. В способах художнього самовираження превалює інтелектуально-логічне начало. Філософську прозу принципово відрізняє від традиційного науково-описового стилю класичної філософії свідомо белетризація ідей автора, органічна взаємодія естетичного й духовного пошуку.

2. В історії світової літератури за жанровими ознаками розрізняють такі види філософського твору: *поема* (Ксенофан, Парменід, Емпедокл, Лукрецій Кар, Горацій, Данте); *поема в прозі* (Ф. Ніцше); *філософська притча* (А. де С. Екзюпері, Р. Бах, П. Коельо); *повість-сповідь* (Августин, Аввакум, Ж.Ж. Руссо, Л. Толстой, К. Кастанеда); *утопія / антиутопія* (Т. Мор, Т. Компанелло, В. Винниченко, А. Платонов, Джордж Орвелл, О. Хакслі); *філософський роман* (Л. Толстой, Ф. Достоевський,

А. Мердок, Ф. Кафка, А. Камю, Ж.-П. Сартр, У. Еко й ін.); *філософська лірика* (Г. Сковорода, Н. Ленау, Ф. Тютчев, Г. Гейне, Дж. Г. Байрон, Т. Шевченко, О. Пушкін, М. Лермонтов, В. Соловйов та ін.). За доби бароко філософська проза як різновид літературного жанру базувалася на історично сформованих типах естетико-філософської рефлексії, як-от: притча, алегорія, пародія, історичний анекдот, байка, лірична мініатюра, діалог, проповідь тощо. Провідними жанрами філософської прози XVI–XVIII ст. стали: *роман-апологія* (Вольтер, Й.В. Гете, Д. Дефо); *пародійний філософський роман* (Сервантес, Вольтер); *сатирична притча* (Дж. Свіфт, Г. Сковорода); *роман-утопія* (Т. Мор, Ж.-Ж. Руссо); *філософський діалог* (Дж. Бруно, Л. Валла, Г. Галілей, Г. Сковорода); *релігійно-філософський роман / повість* (Дж. Беньян, Якобі); *філософська повість* (Вольтер та ін.).

3. Студіювання творчості Д. Беньяна і Г. Сковороди в контексті духовних шукань англійської та української літератури XVII–XVIII ст. засвідчило наявність спільних культурно-історичних передумов розвитку філософсько-релігійної літератури в національному надбанні Англії та України цього періоду. Серед них: розвиток освітянської культури і книгодрукування; укріплення абсолютної монархії і середнього класу; зростання міст; поява протестних настроїв і поширення полемічної літератури. Процеси церковної Реформації майже не торкнулися України, однак їх відчутним відгомонам став переклад ченцями волинського Пересопницького монастиря Євангелія з церковнослов'янської простою українською мовою. «Пересопницьке Євангеліє» (1561) нині є символом української нації та визначною рукописною пам'яткою староукраїнської мови і мистецтва XVI ст. Принципово відмінними ознаками релігійної ситуації стали конфесійний лібералізм на теренах України й жорсткий опозиційний формат взаємовідносин між католицькою та протестантською церквами в Англії (Контрреформація). Цей чинник обумовив активнішу проповідницьку риторику в доробку Д. Беньяна і стиль вільного філософствування в працях Г. Сковороди. Для англійського баптизму як різновиду протестантизму, що сповідував Беньян, властива низка окремих релігійних

критеріїв (Біблія як єдине джерело віровчення, право вільного тлумачення її символіки; незалежність від світських та церковних структур; екзальтований спосіб викладу думок; кордоцентризм як мотив осягнення Бога в серці; визнання неповторної індивідуальності кожної особистості; неприйняття церковної обрядовості), що були близькими світоглядним настановам Г. Сковороди, які відрізнялися виразним релігійним критицизмом. І хоча вчення українського мислителя відчутно корелює з протестними умонастроями, однак воно не дублює жодне з відомих напрямів церковної Реформації і принципово відрізняється від них неприйняттям будь-яких братств чи общин з чітко визначеними нормами колективної етики.

4. Культурний код розвитку України й Англії XVII–XVIII ст. формує барокове світовідчуття у складних взаємовідносинах з ідеологією Ренесансу та класицизму, оскільки обидві країни знаходилися на периферії від центрів барокової культури. І хоча суттєвою складовою їх художнього доробку митців стали барокова художня образність (символіка, алегорика, емблематика, складні метафори, драматизація тощо), проте всупереч трагічному світовідчуттю доби бароко їм притаманне виразне сатиричне й оптимістичне начало і кожний із письменників завершує у національній літературі своєї країни естетико-філософські шукання доби бароко. Одним із виявів цих пошуків є спільна виразна інтермедіальна парадигма їх художньої творчості, представлена численними архітектурними, скульптурними, живописними, музичними концептами. Актуалізація міжвидової взаємодії часових і просторових мистецтв за доби бароко представлена діалогом різних видів мистецтв через взаємодію несхожих художніх референцій; апелюванням до назв витворів мистецтв, появою та розвитком синтетичних за своєю природою жанрів (опера, ораторія, музична драма тощо). Ці процеси пов'язані з прагненням повернути елементи втраченого синтезу мистецтв у діалектиці розвитку мистецтва як такого.

5. Аналіз теоретико-методологічної бази вітчизняних і закордонних праць у галузі Sister Arts Studio дозволяє в цій праці вивести такі провідні типи міжвидового інтеракціонізму в

системі взаємодії мистецтв: а) поєднання зорово-просторових характеристик (Г.Е. Лессінг) в окремо взятому виді мистецтва; б) міжвидова інтерполяція мистецьких кодів (театральність прози, емблематичність дискурсу, музичність поезії/прози тощо); в) репрезентація одного виду мистецтва («медіа») іншим із взаємодоповненням знакових систем кожного з них (екфразис, живопис у кіно, архітектура на фотографіях тощо). В основу класифікації видів мистецтва в роботі покладено принцип, сформульований Г.Е. Лессінгом як просторових (Архітектура, Скульптура, Живопис та ін.), часових (Музика, Література) і часопросторових видів мистецтва (Хореографія, Театр, Балет та ін.), що відбилося у структуруванні дисертаційного дослідження.

6. Феномен театралізації художнього дискурсу виразно представлений у творчості Д. Беньяна і Г. Сковороди. В доробку англійського письменника театралізація розкривається в традиціях середньовічної драматургії («*гра*» – play, ludus, gamen; «*мораліте*» – morality; «*міраклі*» – miracle), однією з прикметних рис якої було використання абстрактних понять як героїв твору. У романах Д. Беньяна «Шлях паломника», «Духовна війна» й інших персонажами виступають саме абстрактні категорії: Віра, Надія, Совість, Слухняність, Працьовитість, Пияцтво, Скупість, Насолода, Лестощі, Обжерливість, Відплата тощо. У Г. Сковороди на рівні сюжетно-фабульної організації художнього твору театральний код оприявнюється через концепт «маска»; карнавальну поведінку персонажів; введення абстрактних персонажів (Премудрість Божа); застосування прологу і представлення дійових осіб. Обом письменникам властиве звернення до трирівневої оповідної структури небо – земля – пекло, що органічно походить від середньовічної літургійної драми. Вершину прагнення Людини уособлює топос неба уособлює образ Небесного Града (Беньян) та Горньої республіки (Сковорода). Численні вставні оповідання (притчі, байки, спогади) у творчості обох письменників виконують роль інтермедій, несуть виразну дидактичну функцію. Окрему роль у творах Д. Беньяна і Г. Сковороди виконують численні вставні оповідання (притчі, байки, спогади), які

виконують роль інтермедій з виразним повчальним контекстом. Обом авторам однаково властиві й різноманітні вияви «авторської маски» та вибудовування певних «масок» своїх персонажів. Образ Християнина є виразною іпостассю Д. Беньяна; Г. Сковорода також постійно фігурує на сторінках своїх творів як персонаж (Друг, Григорій, Варсава). Музичний код розкривається через зіставлення якостей людини і музичних звуків; уподібнення світу музичному інструментові, бажання почути «музику сфер». Хореографічні лексеми переважно вживаються в роздумах про суєтність захопленнями танцювальними видами мистецтва, в амбівалентному потрактуванні танку як способу безпосереднього позитивного самовияву й усвідомлення танцю як штучного і химерного самовираження, що призводить до втрати свого «Я». Відтак міжвидова інтерполяція часопросторових мистецьких кодів у прозі Д. Беньяна і Г. Сковорода (театр – музика – танок) представлена в контексті актуальних культурних універсальї доби бароко, як-от: «світ як театр», «світ як музичний інструмент», «життя як сон», «двійництво» (маска), сутність котрих корелює з транскультурною універсальністю й духовним синкретизмом барокового світовідчуття.

7. Просторово-зорові літературно-мистецькі інтерференції репрезентовані апелюванням до архітектурних, скульптурних та емблематичних концептів. Вони якнайповніше сприяють розкриттю змісту барокових культурних універсальї «світ як храм», «людина як храм», «людина як місто», «духовна мандрівка», «обитель горня / дольня», «temento mori» в контексті пошуку шляхів досягнення щастя. У творчості обох письменників архітектурна топіка слугує семантичному розкриттю ідеологем *Світ-Храм*, *Бог-Архітектор*, *Людина-Храм*, *Душа-Місто*, *Град Брехні (Гріха)* тощо. Живописна і скульптурна образність скерована на опис естетичного ефекту від витворів мистецтва, розкриття якого відбувається у моралізаторській (Беньян) та філософській (Сковорода) площині. Спільним стрижнем потрактування популярних за доби бароко емблем Дж. Беньяном і Г. Сковородою став заклик до самопізнання і самовдосконалення, пошук у зображеннях християнського метасюжету культури.

8. Активне оперування Д. Беньяном і Г. Сковородою мистецтвознавчою термінологією в процесі викладу ними художньої концепції світу дозволяє справити підсилене естетичне враження на уяву читача, розширити його світогляд і образно-символічне мислення. Вибір мистецтвознавчої термінології зумовлений міфолого-релігійною свідомістю авторів. Абстрактно-логічний компонент цієї свідомості у площині образних мовленнєвих засобів скерований на інтуїтивне відтворення міфопоетичного (наочно-образного) змісту творів. У них переважають міфологеми: театр життя, Бог-Архітектор, Небесний Град, світ Руїни, Дім Миру, Дім Любові, символ перестороги, музика сфер, образ-монумент, таємні начертання, малюнок / фарби тощо. Через значну логізованість протестантської догматики і теології у творах Д. Беньяна й часопросторові, й просторово-зорові образи несуть виразний повчальний і конкретний зміст, а у Г. Сковороди – православно-містичної екзегези. Спільною ланкою філософсько-релігійної складової художньої спадщини англійського і українського митців є бажання відійти від догматичного сприйняття Біблійної символіки, протестні умонастрої, намагання піднятися на щаблі найвищого духовного прозріння шляхом поєднання засобів споглядального та інтелектуально-логічного мислення.

ДОДАТОК 1.

Емблеми, покладені в основу
збірки Д. Беньяна «Книга для хлопчиків та дівчаток.
Божественні емблеми, або одухотворення
тимчасових речей» (1686), (п. 4.3.)



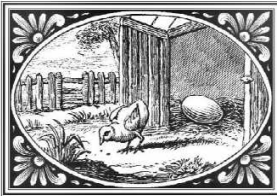
1. «На безплідному
фіговому дереві»



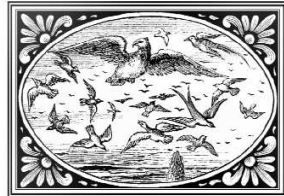
2. «Про жайворонка и
птахолова»



3. «На виноградній лозі»



4. «Роздуми щодо яйця»



5. «Про птахів,
що вирують у повітрі»



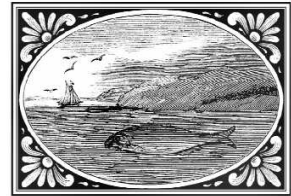
6. «Про те,
як моляться Богу»



7. «Роздуми щодо
проблиску дня»



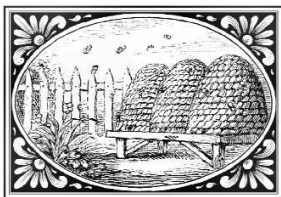
8. «Про кремень у воді»



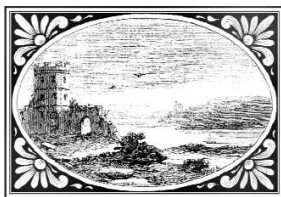
9. «Про рибу у воді»



10. «Про ластівку»



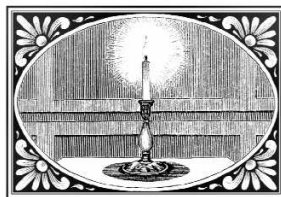
11. «Про бджолу»



12. «Про сутінковий ранок»



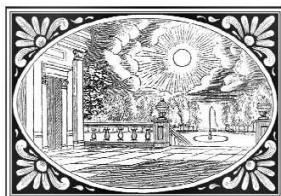
13. «Про надмірну привабливість»



14. «Роздуми при свічі»



15. «Про причастя»



16. «Про відображення сонця на хмарах світлого ранку»



17. «Про одяг»



18. «Грішник і павук»



19. «Роздуми щодо дня перед світанком»



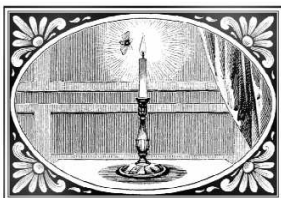
20. «Про крота у ґрунті»



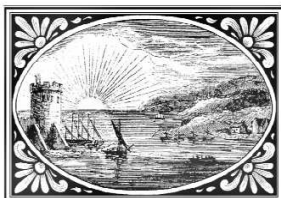
21. «Про зозулю»



22. «Хлопчик і метелик»



23. «Про метелика біля свічки»



24. «Схід сонця»



25. «Про багатообіцяючу плодючість дерева»



26. «Про крадія»



27. «Про дитину з птахом у кушах»



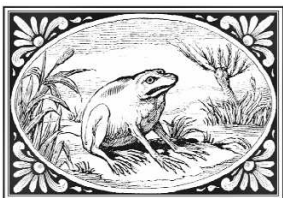
28. «Про Мойсея та його дружину»



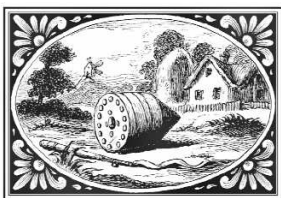
29. «Про трояндовий кущ»



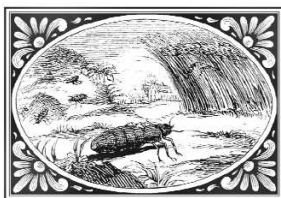
30. «Про сонце, що заходить»



31. «Про жабу»



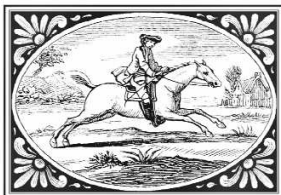
32. «Про поліг догори»



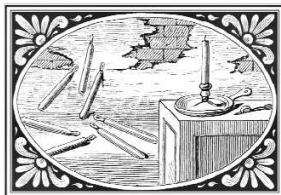
33. «Про мураху»



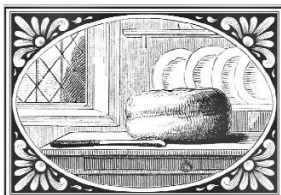
34. «Про злидаря»



35. «Про коня та наїзника»



36. «Про вид розкиданих свічок»



37. «Про хлібину»



38. «Хлопчик і годинник»



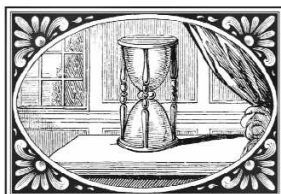
39. «Про дзеркало»



40. «Про любов Христа»



41. «Про квоктання курки»



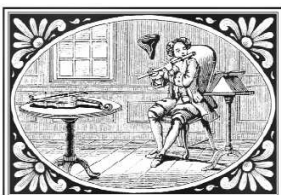
42. «Про пісочний годинник»



43. «Про равлика»



44. «Про наречену Христа»



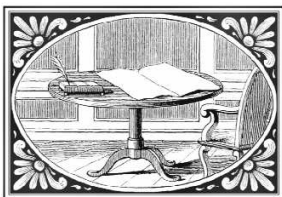
45. «Про вправного гравця»



46. «Про природну
людину»



47. «Про неслухняну
дитину»



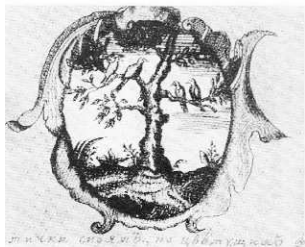
48. «Про чистий папірець»



49. «Про вогонь»

ДОДАТОК 2.

Емблеми, які відтворив Г. Сковорода у діалозі «Разговор, называемый алфавит, или букварь мира» (п. 4.3.)



1. Родители суть наши
лучшие учителя



2. Природа превосходит
науку



3. Ищи себе внутрь себе



4. Завтра предстану Ти
и узриши мя Не пребудут
беззакон [ники]
пред очима твоими



5. Узнай себе.
Заглянь внутрь



6. Только бы не потерять
сердца



7. Охота моя погубляет
мене



8. Враги человекѹ
домашний его



9. Досаждение мужа
смиряет



10. Воспою возлюбленому
г҃ъсынъ



11. Господь права сотворит
теченія твоя



12. Прилепяйся
господеву един дух есть с
Господем



13. Любовь составляет мир
Все побеждает любовь
Бог любви есть



14. Образ ипостаси его
Исус Христос вчера и днесь

Список використаних джерел

1. Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции / Сергей Сергеевич Аверинцев. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – 448 с. (Язык. Семиотика. Культура).

2. Аверинцев С. Софія-Логос. Словник / Сергій Аверинцев. – 3-е видання. [У пер. з рос., упорядник К. Сігов, наук. ред. М. Ткачук]. – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2007. – 650 с.

3. Агеносов В.В. Генезис философского романа / Владимир Вениаминович Агеносов. – М.: Прометей, 1986. – 131 с.

4. Азарова Н.М. Язык философии и язык поэзии – движение навстречу (грамматика, лексика, текст) / Н.М. Азарова. – М.: Логос / Гнозис, 2010. – 496 с.

5. Азизян И.А. Диалог искусств Серебряного века / Ирина Атыковна Азизян. – М.: Прогресс-Традиция, 2001. – 400 с.

6. Александрович Т.З. Поетика прози Григорія Сковороди: Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук за спец.: 10.01.01 – «Українська література» / Тетяна Зігфريدівна Александрович // Ін-т літ-ри ім. Т.Г. Шевченка. – К., 2007. – 20 с.

7. Алексеев М.П. Из истории английской литературы. Этюды. Очерки. Исследования / М.П. Алексеев. – М.-Л.: Гослитиздат, 1960. – С. 419–452.

8. Алексеев М.П. Теккерей-рисовальщик / М.П. Алексеев // Ученые записки пед. ин-та им. А.И. Герцена. – Л.: Изд-во ЛПИ ин-та им. А.И. Герцена, 1936. – Т. 2. – С. 356–380.

9. Алексеенко Н.М. Біблійна герменевтика в українській бароковій прозі: Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук за спец.: 10.01.01 – «Українська література» / Наталія Микитівна Алексеенко // Харк. нац. ун-т ім. В.Н. Каразіна. – Харків, 2001. – 20 с.

10. Аничков Е.В. Западные литературы и славянство: Очерк 1: Перепутье и разрыв XI–XV вв. / Евгений Васильевич Аничков. – Прага: Пламя, 1926. – 135 с.

11. Аничков Е.В. Западные литературы и славянство: Очерк 2: Новые сношения: XVI–XVIII вв. / Евгений Васильевич Аничков. – Прага: Пламя, 1926. – 288 с.

12. Антонова К.Н. Художественный мир Д.Г. Лорренса 1910-х годов: интермедиаальный аспект: Автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук по спец. 10.01.03 – «Литература народов стран зарубежья» / К.Н. Антонова // Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2011. – 24 с.

13. Арган Дж. К. История итальянского искусства / Джулио Карло Арган. – М.: Радуга, 1990. – Т. I. – 319 с.

14. Арган Дж. К. История итальянского искусства / Джулио Карло Арган. – М.: Радуга, 1990. – Т. II. – 239 с.

15. Аристотель. Поэтика. Риторика / Аристотель [Пер. с др.-греч. В. Аппельрота, Н. Платоновой]. – СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2007. – 352 с.

16. Арутюнян В.Л. Проблеми пізнання у творчості Г.С. Сковороди і Ж.-Ж. Руссо (історико-філософський аналіз): Дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук за спец. 09.00.05 – «Етика» / Валерія Леонідівна Арутюнян // Дніпропетровський нац. ун-т. – Дніпропетровськ, 2004. – 160 с.

17. Багалій Д. Український мандрований філософ Григорій Сковорода. – 2-ге вид., випр. / Дмитро Багалій. – К.: Оріє, 1991. – 472 с. (Спадок).

18. Барабаш Ю.Я. «Знаю человека...». Григорий Сковорода. Поэзия. Философия. Жизнь / Юрий Яковлевич Барабаш. – М.: Худ. литература, 1989. – 335 с.

19. Барабаш Ю.Я. Сковорода. Гоголь. Шевченко / Юрий Яковлевич Барабаш. – К.: Вид. дім «Киево-Могилянська академія», 2006. – 744 с. (Серія «Бібліотека Шевченківського комітету»).

20. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика [Пер. с фр., сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова] / Ролан Барт. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.

21. Бауэр В., Дюмотц И., Головин С. Энциклопедия символов / Вольфганг Бауэр, Ирмтрауд Дюмотц, Сергиус Головин

[Пер. с нем. Г.И. Гаева]. – М.: Крон-Пресс, 1995. – 512 с., 2000. – 504 с.

22. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / Михаил Михайлович Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – 504 с.

23. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – 2-е изд. / Михаил Михайлович Бахтин. – М.: Искусство, 1986. – 444 с.

24. Беньян Дж. Путь паломника / Джон Беньян. – М.: Грантъ, 2001. – 368 с.

25. Бессонов Б.Н. Философия и литература : общее и особенное / Б.Н. Бессонов // Философия и литература: линии взаимодействия: Сборник научных статей [Отв. ред.: И.А. Бирич]. – Вып. 1. – М.: МГПУ, 2009. – С. 5–8.

26. Бетко І.П. Скворода-містик в культурологічній концепції Д. Чижевського / Ірина Павлівна Бетко // Філософська і соціальна думка. – 1994. – № 5–6. – С. 37–46.

27. Бидерманн Г. Энциклопедия символов / Ганс Бидерманн [Общ. ред. и предисл. И.С. Свенцицкой]. – М.: Республика, 1996. – 335 с.

28. Білецький П.О. Українське мистецтво другої половини XVII–XVIII ст. / Платон Олександрович Білецький. – К.: Мистецтво, 1981. – 151 с.

29. Білодід В. Скворода – містик і сотеріолог / В. Білодід // Скворода Григорій: Ідейна спадщина і сучасність [Збірник статей. Відп. ред. І.П. Стогній]. – К.: ТОВ Видавничий дім «Переяслав», 2003. – С. 227–247.

30. Благой Д.Д. Джон Беньян, Пушкин и Лев Толстой / Дмитрий Дмитриевич Благой // Пушкин. Исследования и материалы. – Т. IV. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1962. – С. 50–74.

31. Бовсунівська Т.В. Образи смутку в поезії Григорія Сквороди / Тетяна Володимирівна Бовсунівська // Скворода Григорій: Ідейна спадщина і сучасність [Збірник статей. Відп. ред. І.П. Стогній]. – К.: ТОВ Видавничий дім «Переяслав», 2003. – С. 433–444.

32. Богодарова Н.А. Театр мистерии и город в Англии в XIV – первой половине XV в. (К вопросу о культуре английского

средневекового города). Средние века / Н.А. Богодарова – Вып. 39, 1975. [179 с.] – Режим доступа: [<http://annales.info/evrope/england/misterii.htm>]

33. Боровик М., Іваньо І. Новознайдений музичний твір на слова Григорія Сковороди / Михайло Боровик, Іван Іваньо // Народна творчість та етнографія. – 1971. – № 2. – С. 67–69.

34. Борисенко К.Г. Явище синкретизму поезії та прози в українській літературі барокової доби: Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 – «Українська література» / Катерина Григоровна Борисенко // Харк. нац. ун-т ім. В.Н. Каразіна. – Харків, 2003. – 18 с.

35. Борисова И. Перевод и граница: перспективы интермедиальной поэтики / Ирина Борисова // Academic electronic journal «Toronto Slavic Quarterly». – Режим доступа: [[http // www.utoronto.ca](http://www.utoronto.ca)].

36. Борозенец Т. Осторожно – Сковорода! Размышления против течения / Тарас Борозенец // Церковная психология. – Блог от 20 мая, 2013. – Режим доступа: [<http://cpgazeta.ru.blogspot.com/2013/05/blog-post.html>]

37. Брузгене Р. Литература и музыка: О классификациях взаимодействия / Рута Брузгене // Вестник Пермского университета. – Вып. 6. – Пермь: Изд-во Пермского ун-та, 2009. – С. 93–99.

38. Буданов В.Г. Эволюция дисциплинарного знания как процесс междисциплинарного согласования / В. Буданов // Синергетическая парадигма. Человек и общество в условиях нестабильности. – М., 2003. – С. 1–12.

39. Будний В.В., Ільницький М.М. Порівняльне літературознавство: підруч. [Для студ. вищ. навч. закл.] / Василь Володимирович Будний, Микола Миколайович Ільницький. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.

40. Варбург А. Великое переселение образов: исследования по истории и психологии возрождения античности / Аби Варбург. – СПб.: Азбука, 2008. – 384 с. (Художник и знаток).

41. Вебер М. Избранные произведения [Пер. с нем. / Сост., общ. ред. и послесл. Ю.Н. Давыдова; Предисл. П.П. Гайденко] /

Макс Вебер. – М.: Прогресс, 1990. – 808 с. – (Соціологіч. мисль Запада). – С. 44–271.

42. Вельфлін Г. Основні поняття історії мистецтв. Проблеми еволюції стилю в новому мистецтві / Генріх Вельфлін. – М.: Изд-во В. Шевчук, 2009. – 344 с.

43. Верба Г.М. Григорій Сковорода і музика / Григорій Митрофанович Верба // Сковорода Григорій: Дослідження, розвідки, матеріали. – К.: Наукова думка, 1992. – С. 417–430.

44. Верба Г.М. Ключ до християнської філософії Григорія Сковороди. («Сковорода і Біблія»). Путівник): монографія / Григорій Митрофанович Верба. – Тернопіль: Астон, 2007. – 655 с.

45. Габричевский А. «Странник» Пушкина и его отношение к английскому подлиннику / Александр Габричевский // Пушкин и его современники. – Вып. 19/20, 1909. – С. 40–48.

46. Гадамер Г.Г. Герменевтика і поетика [Пер. з нім.] / Ганс Георг Гадамер. – К.: Юніаерс, 2001. – 280 с. (Філософська думка).

47. Гаспаров М.Л. Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти [Рос. гос. гум. ун-т., Ин-т высших гум-х иссл-ний] / Михаил Леонович Гаспаров. – М., 1999. – 297 с.

48. Гастев А.А. Леонардо да Винчи / А.А. Гастев. – М.: Молодая гвардия, 1992. – 400 с.

49. Генералюк Л.С. Взаємодія літератури і мистецтва. Начерк теорії словесно-візуальних інтеракцій / Леся Генералюк // *Studia methodologica: наук. альманах.* – Вип. 29. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2009. – С. 81–88.

50. Генералюк Л.С. Взаємодія мистецтв у творчості Шевченка. Література й образотворче мистецтво / Леся Генералюк // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 1999. – № 1. – С. 69–79.

51. Генералюк Л.С. Город и храм в поэзии Максимилиана Волошина: экфразис или архитектурный пейзаж-гипотипозис? / Леся Генералюк // Мова і культура (наук. журнал). – К.: Вид. дім Дмитра Буряго, 2010. – Вип. 13. – Т. II (138). – С. 299–305.

52. Генералюк Л.С. До проблеми міждисциплінарних досліджень в українській гуманітарній науці (літературознавчо-мистецтвознавчий дискурс) / Леся Генералюк // *Методологічні проблеми гуманітарних досліджень*. – Кам'янець-Подільський, 2009. – С. 16–27.

53. Генералюк Л.С. Проблема універсального митця: культура XIX століття крізь призму вербально-іконічних взаємовпливів / Леся Генералюк // *Українська мова та література*. – Ч. 8 (600). – Лютий, 2009. – С. 5–13.

54. Генералюк Л.С. Термінопоняття на позначення результатів інтеракцій між літературою та візуальними мистецтвами: екфразис та гіпотипозис / Леся Генералюк // *Українська наукова термінологія: зб. матеріалів*. – К.: Наук. думка, 2010. – № 3. – С. 53–68.

55. Генералюк Л.С. Універсализм Шевченка: взаємодія літератури і мистецтва / Леся Генералюк. – К.: Наукова думка, 2008. – 544 с.

56. Геник-Березовська З. Грані культур. Бароко. Романтизм. Модернізм [Пер. з чес. Г. Сиваченко (упорядн. та примітки); М. Коцюбинська (вст. стаття)] / Зіна Геник-Березовська. – К.: Гелікон, 2000. – 368 с. (Українська модерна література).

57. Глива Є. Онтологічний образ людини в творчості Григорія Сковороди / Євген Глива. – К.: ТОВ «КММ», 2006. – 256 с.

58. Голосовкер Я.Э. Логика мифа / Яков Эмануилович Голосовкер. – М.: Наука, 1987. – 216 с.

59. Гордієвський М.І. Теоретична філософія Г.С. Сковороди / М.І. Гордієвський // *Памяти Г.С. Сковороди (1722–1922): Збірка статей*. – Одеса, 1923. – С. 3–36.

60. Грибков Т.В. Німецька містика і Григорій Сковорода у європейській ірраціоналістичній традиції: Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук за спец. 09.00.05 – «Історія філософії» / Львівський нац. у-т ім. І. Франка / Тарас Володимирович Грибков. – Л., 2006. – 18 с.

61. Гром'як Р.Т. Єдність поетичної і філософської творчості Г.С. Сковороди / Роман Теодорович Гром'як // *Григорій Сково-*

рода – 250. Матеріали про відзначення 250-річчя з дня народження. – К.: Наукова думка, 1975. – С. 143–147.

62. Грушевський М. З історії релігійної думки на Україні [Ред. П.К. Вовк] / Михайло Грушевський. – К.: Освіта, 1992. – 192 с.

63. Гузар І.Ю. Україна в орбіті європейської мислі: Від Григорія Сковороди до Тараса Шевченка / Ірина Юліанівна Гузар. – Торонто; Львів: Наукове товариство ім. Т.Г. Шевченка в Канаді, 1995. – 176 с.

64. Гуцуляк І.Г. Мовостиль українського поетичного бароко: Дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук за спец. 10.02.01 – «Українська мова» / Ірина Георгіївна Гуцуляк // Чернівецький нац. ун-т ім. Юрія Федьковича. – Чернівці, 2005. – 353 с.

65. Диденко В.Д. Художественно-философская модель мира: стоки, природа, структура / В.Д. Диденко // Философия и литература: линии взаимодействия: Сборник научных статей [Отв. ред.: И.А. Бирич]. – Вып. 1. – М.: МГПУ, 2009. (232 с.). – С. 26–40.

66. Дігтяр С.І. Образи співбесідників та їх роль у бабаївському циклі філософських діалогів Г.С. Сковороди / С.І. Дігтяр // Українське літературознавство. – Вип. 18. – Львів, 1973. – С. 103–109.

67. Долинин А.А. К вопросу о «страннике» и его источниках / А.А. Долинин // Пушкинские чтения в Тарту. – Таллин: Ээсти Раамат, 1987. – С. 34–37.

68. Драч І.Ф., Кримський С.Б., Попович М.В. Григорій Сковорода. Біографічна повість / Іван Федорович Драч, Сергій Борисович Кримський, Мирослав Володимирович Попович. – К.: Молодь, 1984. – 216 с.

69. Драч І.Д. Інтермедіальні маркери в малій прозі Миколи Хвильового як ознака елітаризму / І.Д. Драч // Літературознавство. – Вип. 12. – Тернопіль, 2009. – С. 65–69.

70. Дудко Д.М. Світогляд Григорія Сковороди і народні еретичні рухи / Дмитро Михайлович Дудко // Проблеми вивчення наукової і художньої спадщини Г.С. Сковороди. Тези доповідей

республіканської наукової конференції, присвяченої 270-річчю з дня народження українського філософа і поета. – Харків, 1992. – С. 6–7.

71. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы [Пер. со слов. Ю.В. Богданова] / Дионис Дюришин. – М.: Прогресс, 1979. – 318 с.

72. Еремеев А.Э. Философская проза как феномен русской классической литературы / А.Э. Еремеев // Фундаментальные исследования. – М., 2005. – № 4 – С. 19–23. – Режим доступа: [<http://www.fundamental-research.ru/ru/article/view?id=5920>].

73. Живов В.М. Святость: Краткий словарь агиографических терминов / Виктор Маркович Живов. – М.: Гнозис, 1994. – 112 с.

74. Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад / Виктор Максимович Жирмунский. – Л.: Наука (Ленинградское отделение), 1979. – 496 с.

75. Жолковский А., Щеглов Ю. Работы по поэтике выразительности / Александр Жолковский, Юрий Щеглов. Работы по поэтике выразительности: Сборник научных статей. – М.: Прогресс, 1996. – 344 с.

76. Забабура Н.В. Французский философский роман XVIII века: самосознание жанра / Н.В. Забабура // XVIII век: литература в контексте культуры. – М.: Изд-во УРАО, 1999. – С. 94–104.

77. Заварницина Н.М. Художественная специфика феномена театрализации в русской прозе 1920-х – начала 1930-х годов / Н.М. Заварницина: Автореферат дис. на соискание ученой степени к. филол.н. по спец.: 10.01.01 – русская литература. – Воронежский гос. ун-т, 2013. – 23 с.

78. Зайцев А.И. Философская поэма греческого Запада. Избранные статьи / А.И. Зайцев [Под ред. Н.А. Алмазовой и Л.Я. Жмудя]. – Т. 2. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2003. – С. 395–402.

79. Зварич І.М. Міфологічна парадигма художнього мислення: Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук за спец. 01.01.06 – «Теорія літератури» // Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка / Ігор Михайлович Зварич. – К., 2003. – 36 с.

80. Зедльмайер Г. Искусство и истина: теория и метод истории искусства / Ганс Зедльмайер. – СПб.: Аxiома, 2000. – 276 с.

81. Зорівчак Р. Українсько-англійські літературні взаємини // Українська література в загально-слов'янському і світовому літературному контексті: в 5 т. – Т. 3. – К., 1988. – С. 88–154.

82. Иванов Д. Из истории английского театра / Д. Иванов // Иностранная література. – 2014. – № 5. – Режим доступу: [<http://magazines.russ.ru/inostran/2014/5/iv1.html>]

83. Иваньо И.В. Очерк развития эстетической мысли Украины. – М.: Искусство, 1981. – 422 с. (Эстетическая мысли народов СССР).

84. Иваньо І.В. Про українське літературне бароко / Іван Васильович Иваньо // Українське літературне бароко: Збірник наукових праць. – К.: Наукова думка, 1987. – С. 3–18.

85. Иваньо І.В. Філософія і стиль мислення Г. Сковороди / Іван Васильович Иваньо. – К.: Наукова думка, 1983. – 270 с.

86. Ісіченко І. Церковне життя України епохи бароко / Ігор Ісіченко, архієпископ // Українське бароко: В 2-х т. – Т. I [Кер. проекту Д. Наливайко, наук. та літ. редактор Л. Ушкалов]. – Харків: АКТА. – С. 83–174.

87. Історія української літератури у 8-ми т. [Відп. ред. Л.Є. Махновець]. – Т. I: Давня література (XI – перша половина XVIII ст.). – К.: Наукова думка, 1967. – 539 с.

88. Історія української літератури: у 12-ти т. – Т. 1: Давня література (X – перша половина XVI ст.) [ред.: Юрій Пелешенко, Микола Сулима та ін.]. – К.: Наукова думка, 2013. – 840 с.

89. Каган М. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств / М. Каган. – Л.: Искусство, 1972. – 440 с.

90. Каркавина О.В. Языковая реализация интермедиальных отношений в творчестве Тони Моррисон / О.В. Каркавина: Автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук по спец. 10.02.04 – «Германские языки» // Алтайская государственная педагогическая академия. – Барнаул, 2011. – 19 с.

91. Керлот Х.Э. Словарь символов [Пер. с исп.] / Керлот Х.Э. – М.: REFL-book, 1994. – 608 с.

92. Князева Е.Н. Трансдисциплинарность синергетики: следствия для образования / Е.Н. Князева, С.П Курдюмов // Синергетическая парадигма. Человек и общество в условиях нестабильности. – М., 2003. – 232 с.

93. Ковальчук Л.Д. Символічний лад української культури / Л.Д. Ковальчук. – К.: Знання України, 2002. – 161 с.

94. Кодак Н.Ф. Бытие книги / Николай Филиппович Кодак. – К.: Лыбидь, 1991. – 176 с.

95. Кожеурова Н.С. Литература и уровни философствования: от афоризмов до исповеди / Н.С. Кожеурова // Философия и литература: линии взаимодействия: Сборник научных статей [Отв. ред.: И.А. Бирич]. – Вып. 1. – М.: МГПУ, 2009. – С. 10–25.

96. Кожин В.В. Философский роман / В.В. Кожин // Словарь литературоведческих терминов под ред. Л.И. Тимофеева, С.В. Тураева. – М.: Просвещение, 1974. – 565 с.

97. Коздрин П.Р. Рецепция романа Дж. Беньяна «Путь паломника» в русской литературе XVIII–XIX вв. / Петр Романович Коздрин: Автореф. дис. на соискание научн. степени канд. филол. наук по спец.: 10.01.01 – русская литература. – Омск, 2011. – 21 с.

98. Козлик І.В. Теоретичне вивчення філософської лірики і актуальні проблеми сучасного літературознавства [Монографія] / Ігор Володимирович Козлик. – Івано-Франківськ: Поліска; Гостинець, 2007. – 591 с.

99. Коробова А.Г. О музыкальной топике жанра новоевропейской пасторали / Алла Германовна Коробова // Пастораль как текст культуры: Теория. Топика. Синтез искусств [Сборник научных трудов]. – М.: МГОПУ, 2005. – С. 53–75.

100. Кочерга С. Асоціативне поле «італійського інтермедіального тексту в драматичній поемі Лесі Українки «У пущі» / С. Кочерга // Південний архів: Збірник наукових праць. Філологічні науки. – Вип. XLVII. – Херсон: видавництво ХДУ, 2009. – С. 44–50.

101. Кравец В.В. Розмова про Сковороду. Матеріали та дослідження / В.В. Кравец. – К.: РВЦ «Проза», 2000. – 272 с.

102. Кречотень В.І. Українська поезія XVII ст. в системі східноєвропейського літературного бароко / Володимир Іванович Кречотень // Українське бароко. – К.: Наукова думка, 1993. – С. 54–64.

103. Крива Б. Пересотворення світу: Українська поезія XVII–XVIII ст. / Богдана Крива. – Львів: Свічадо, 1997. – 216 с.

104. Кудринский Ф.А. Философ без системы (Опыт характеристики Григория Савича Сковороды) / Федор Андреевич Кудринский. – Киев: Тип. Имп-го ун-та св. Владимира Н.Т. Корчак-Новицкого, 1898. – 71 с.

105. Кучинская А., Голенищев-Кутузов И. Барокко / А. Кучицкая, И. Голенищев-Кутузов // История эстетической мысли: Становление и развитие эстетики как науки: В 6-ти т. – М.: Искусство, 1985. – Т. II. – С. 228–246.

106. Леви-Стросс К. Структурная антропология [Пер. с фр., ред. и прим. В.В. Иванова; Отв. ред.: Н.А. Батинов, В.В. Иванов] / Клод Леви-Стросс. – М.: Наука, 1983. – 535 с. (Этнографическая библиотека).

107. Левченко Н.М. Реценція Біблії в дихотомічній сенсовій вертикалі вербальних знаків алегоризуючої свідомості бароко: Григорій Сковорода / Наталія Миколаївна Левченко // *Sacrum і Біблія в українській літературі* [За ред. Ігоря Набитовича]. – Lublin: Ingvart, 2008. – С. 387–397.

108. Лессинг Г.Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии / Готхольд Эфраим Лессинг [Под ред. Н.Н. Кузнецовой, пер. Е. Эдельсона] // Избранные произведения. – М.: Худож. лит., 1953. – С. 385–516.

109. Литвинов В.Д. Ідеї раннього просвітництва у філософській думці України / В.Д. Литвинов. – К.: Наукова думка, 1983. – 154 с.

110. Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы / Дмитрий Сергеевич Лихачев. – СПб.: Алетейя, 2001. – 566 с. (Славянская библиотека. Bibliotheca slavica).

111. Лімборський І.В. Українська література XVIII ст. і європейський контекст (Типологія змін у системі художнього мис-

лення: компаративний підхід) / Ігор Валентинович Лімборський // Літературна компаративістика. Вип. 1. [Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАНУ]. – К.: Фоліант. – С. 264–284.

112. Лімборський І.В. Європейське та українське Просвітництво: Незавершений проект. Реінтерпретація канону і спроба компаративного аналізу літературних парадигм / Ігор Валентинович Лімборський. – Черкаси: ЧДТУ, 2006. – 363 с.

113. Лімборський І.В. Позиція «аутсайдера» в літературній спадщині Григорія Сковороди та європейський контекст / Ігор Валентинович Лімборський // Григорій Сковорода – духовний орієнтир для сучасності (Наукові матеріали XIII Сковородинівських читань). У 2-х кн. – К.: Міленіум, 2007. – Кн. 1. – С. 129–136.

114. Лобанова М.Л. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / Марина Николаевна Лобанова. – М.: Музыка, 1994. – 320 с.

115. Лобок А.М. Антропология мифа / А.М. Лобок. – Екатеринбург: Банк кул-й инф., 1997. – 688 с.

116. Логвин Г. Українське бароко (Візантія і Захід) / Г. Логвин // Мистецтвознавство України: Зб. наук. праць [Редк. А. Чебикін та ін.] – К.: Київ, 2001. – Вип. 2. – 2001. – С. 7–12.

117. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура / Алексей Федорович Лосев. – М.: Политиздат, 1991. – 525 с. (Мыслители XX века).

118. Лотман Ю.М. Текст и полиглотизм культуры // Избранные статьи в 3-х т. – Таллин: Александра, 1992. – Т. 1. – С. 142–148.

119. Лотман Ю.М. Избранные статьи: Собр. соч. В 3-х т. / Ю.М. Лотман. – Т. 1.: Семиотика культуры и понятие текста. – Таллинн: Александра, 1992. – 470 с.

120. Лотман Ю.М. Избранные статьи: Собр. соч. В 3-х т. / Ю.М. Лотман. – Т. II.: Статьи по истории русской литературы первой половины XIX в. – Таллинн: Александра, 1992. – С. 129–132.

121. Лощиць Ю. Мудрець та сфінкс. Малюнки-символи у творах Г.С. Сковороди / Юрій Лощиць // Наука і суспільство. – 1969. – № 6. – С. 17–20.

122. Макаров А.М. Світло українського бароко / А.М. Макаров. – К.: Мистецтво, 1994. – 288 с.

123. Маслюк В.П. Латиномовні поетики і риторики XVII – першої половини XVIII ст. та їх роль у розвитку теорії літератури на Україні / Віктор Петрович Маслюк. – К.: Наукова думка, 1983. – 235 с.

124. Махновець Л.Є. Григорій Сковорода. Біографія / Леонід Євгенович Махновець. – К.: Наукова думка, 1972. – 254 с.

125. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа: Исследования по фольклору и мифологии Востока / Елеазар Моисеевич Мелетинский. – М.: Наука, 1976. – 407 с.

126. Мех Н. Наскрізні концепти Григорія Сковороди / Наталія Мех. – К.: Полігр. дільниця ін. Історії України НАНУ, 2005. – 237 с.

127. Мироманов В. Искусство и миф / В. Мироманов. – М.: Прогресс, 1997. – 428 с.

128. Мирошников В.М. Романы Леонида Леонова: становление и развитие художественной системы философской прозы / В.М. Мирошников. – Рязань: Изд-во Рязанского гос. педагогического ун-та им. С.А. Есенина, 2000. – 280 с.

129. Михайлов А.В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи / Александр Викторович Михайлов // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М.: Наследие, 1994. – С. 326–391.

130. Мишанич О.В. Григорій Сковорода і усна народна творчість [АН УРСР, Ін-т літ-ри ім. Т.Г. Шевченка] / Олекса Васильович Мишанич. – К.: Наукова думка, 1976. – 151 с.

131. Найден О. Українське бароко. Загальні риси. Специфіка історичного функціонування / О. Найден // Мистецтвознавство України. – 2001. – Вип. 2. – С. 25–33.

132. Найдорф Марк. Введение в теорию культуры. Историко-культурный процесс / Марк Найден. – Одесса: Optimum, 2004. – [<https://sites.google.com/site/marknaydorftexts/process/glava-3>]

133. Наливайко Д.С. Искусство: направления, течения, стили / Дмитро Сергійович Наливайко. – К.: Мистецтво, 1985. – 365 с.

134. Наливайко Д.С. Культурно-історичні спільноти й міжнаціональний літературний процес (на матеріалі літератур Середньовіччя) / Дмитро Сергійович Наливайко // Теорія літератури й компаративістика. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 38–64.

135. Наливайко Д.С. Теоретико-методологічні проблеми сучасної компаративістики / Дмитро Сергійович Наливайко // Літературна компаративістика: Збірник статей. – Вип. III. – Ч. II. – К., 2008. – С. 5–24.

136. Наливайко Д.С. Теорія літератури й компаративістика / Дмитро Сергійович Наливайко. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 347 с.

137. Наливайко Д.С. Українське літературне бароко в європейському контексті / Дмитро Сергійович Наливайко // Українське літературне бароко. – К.: Наукова думка, 1987. – С. 46–75.

138. Наливайко Д.С. Феномен українського бароко: типологія і специфіка / Дмитро Наливайко // Українське бароко: В 2-х т. – Т. I [Кер. проекту Д. Наливайко, наук. та літ. редактор Л. Ушкалов]. – Харків: АКТА. – С. 7–20.

139. Наливайко Д.С. Література в системі мистецтв як галузь компаративістики // Теорія літератури й компаративістики. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 9–37.

140. Никольский Е.В. К вопросу о жанровой специфике философской прозы / Е.В. Никольский // Вестник Адыгейского гос. ун-та. – 2010. – № 1, 2010. – С. 3–49. – Режим доступу: [<http://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-zhanrovoy-spetsifike-filosofskoy-prozy>].

141. Ніженець А.М. На зламі двох світів: Розвідка про Г.С. Сковороду і Харківський колегіум / Анастасія Максимівна Ніженець. – Х.: Прапор, 1970. – 208 с.

142. Нічик В.М. Києво-Могилянська академія: Основні напрями філософування і Г. Сковорода / Валерія Михайлівна Нічик // Сковорода Григорій: Ідейна спадщина і сучасність [Відп. ред. І.П. Стогній]. – К.: ТОВ Видавничий дім «Переяслав», 2003. – С. 7–29.

143. Нога Г.М. Біблійними стежками Григорія Сковороди / Геннадій Михайлович Нога // *Sacrum і Біблія в українській літературі* [За ред. Ігоря Набитовича]. – Lublin: Ingvarr, 2008. – С. 399–406.

144. Нямцу А.Є. Загальнокультурна традиція у слов'янських та західноєвропейських літературах / Анатолій Євгенович Нямцу // *Матеріали V конгресу Міжнародної асоціації українців: Літературознавство* [Упорядн. і відп. ред. О. Мишанич]. – Чернівці: Рута, 2003. – Кн. 1. – С. 107–112.

145. Нямцу А.Є. Основы теории традиционных сюжетов / Анатолій Євгенович Нямцу. – Черновцы: Рута, 2003. – 80 с.

146. Ольховик М.В. «Бароковий універсалізм» в українському художньому мисленні: Дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук за спец.: 09.00.08 – «Естетика» / Марина Володимирівна Ольховик // *Чернігівський державний пед. ун-т ім. Т.Г. Шевченка – Чернігів*, 2005. – 183 с.

147. Орлова Т.І. Естетика синтезу: категорії, універсалії, парадигми (В контексті художньої творчості) / Т.І. Орлова. – К.: Абрис, 2002. – 159 с.

148. Ортега-и-Гасет Х. Эстетика. Философия культуры / Хосе Ортега-и-Гасет Х. – М.: Искусство, 1991. – 587 с.

149. Панофский Э. Этюды по иконологии / Эрвин Панофский. – М.: Азбука-классика, 2009. – 480 с.

150. Панченко В.І. Мистецтво в контексті культури / Володимир Іванович Панченко. – К.: ТОВ «Міжнародна фінансова агенція», 1998. – 191 с.

151. Петрова С.А. Интермедиаальная специфика повести Л.Н. Толстого «Крейцера соната» / Светлана Андреевна Петрова // *Известия высших учебных заведений. Гуманитарные науки.* – № 1 (17), 2011. С. 116–122. – Режим доступа: [http://www.philology.nsc.ru/journals/spj/pdf/2011_2/2011]

152. Петрова С.А. К вопросу о формировании интермедиаальных традиций в литературе / Светлана Андреевна Петрова // *Филологические науки. Вопросы теории и практики.* – Тамбов: Грамота, № 4, Ч. 2. – 2014. – С. 157–160. – Режим доступа: [<http://www.gramota.net/materials/2/2014/4-2/44.html>]

153. Петрова С.А. Особенности интермедиального анализа поэтических произведений А.С. Пушкина / Светлана Андреевна Петрова. – Режим доступа: [[www. cyberleninka.ru/.../peculiarity-of-intermediality-analyze-of-a-s-pushkins](http://www.cyberleninka.ru/.../peculiarity-of-intermediality-analyze-of-a-s-pushkins)]

154. Погорілий С. Символи у Сковороди / С. Погорілий // Сучасність. – 1973. – Ч. 3. – С. 18–24.

155. Петрова Е.А. «Театр революции» Р. Роллана. К проблеме синтеза искусств / Евгения Андреевна Петрова // Известия Саратовского университета. Серия Филология. № 3. – Т. 11, 2011. – С. 93–97. – Режим доступа: [<http://cyberleninka.ru/article/n/teatr-revoljutsii-r-rollana-k-probleme-sinteza-iskusstv>]

156. Поляков М. Театр и его знаковая система // Теория театра: Сборник статей. – М.: Международное агентство «А.Д.&Т.», 2000. – 298 с. – С. 62–92.

157. Полякова Е.А. Поэтика драмы и эстетика театра в романе «Идиот» и «Анна Каренина» / Е.А. Полякова. – М.: РГТУ, 2002. – 328 с.

158. Попович М.В. Григорій Сковорода на тлі філософських рухів «раннього Модерну» / Мирослав Володимирович Попович // Сковорода Григорій: Ідейна спадщина і сучасність: Збірка науково-теоретичних праць [Відп. ред. І.П. Стогній]. – К. [б.в.], 2003. – С. 30–50.

159. Попович М. Григорій Сковорода: Філософія свободи / Мирослав Попович. – К.: Майстерня Білецьких, 2007. – 256 с.

160. Популярная художественная энциклопедия: В 2-х т. Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство [Гл. ред. Полевой В.М.]. – М.: Советская энциклопедия, 1986. – Т. 1. – 476 с.

161. Популярная художественная энциклопедия: В 2-х т. Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство [Гл. ред. Полевой В.М.]. – М.: Советская энциклопедия, 1986. – Т. 2 – 464 с.

162. Потебня А.А. Символ и миф в народной культуре / Александр Афанасьевич Потебня. – М.: Лабиринт 2000. – 479 с.

163. Потебня А.А. Теоретическая поэтика [Сост., вступ., ст., коммент. А.Б. Муратова] / Александр Афанасьевич Потебня. – М.: Высш. шк., 1990. – 344 с.

164. Прохоров Е.П. Искусство публицистики: размышления и разборы / Евгений Павлович Прохоров. – М.: Советский писатель, 1984. – 357 с.

165. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / Натали Пьеге-Гро. – М.: ЛКИ, 2002. – 240 с.

166. Радишевський Р. Польське посередництво у формуванні українського бароко / Ростислав Радишевський // Київські полоністичні студії. Українсько-польські літературні контексти доби бароко. – Том VI. – Київ, 2004. – С. 7–27.

167. Рикер П. Герменевтика и психоанализ. Религия и вера [Пер. с франц. И.С. Вдовин] / Поль Рикер. – М.: Искусство, 1996. – 270 с.

168. Рикер П. Конфликт интерпретаций: Очерки о герменевтике / Поль Рикер. – М.: Akademia-Центр, Медиум, 1995. – 414 с.

169. Рыцарев С.А. Кристоф Виллибальд Глюк / С.А. Рыцарев. – М.: Музыка, 1987. – 181 с.

170. Самородов М.А. Интермедияльная поэтика прозы И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого, А.П. Чехова в свете интерпретации их произведений оперными либретистами / Максим Андреевич Самородов: Автореферат дис. на соискание ученой степени к. филол. н.: 10.01.01. – русская литература. – М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 2015. – 21 с.

171. Сироїд О. Сковородіана кінця XVIII – початку XIX ст. в контексті досліджень духовної пісні усної традиції / Олена Сироїд // Григорій Сковорода – духовний орієнтир для сучасності (наукові матеріали XIII сквородинівських читань). – Кн. II. – К., 2007. – С. 212–218.

172. Силантьева В.И. Художественное мышление переходного времени (литература и живопись): А.П. Чехов, И.И. Левитан, В.А. Серов, К.А. Коровин / Валентина Ивановна Силантьева. – Одеса: Астропринт, 2000. – 400 с.

173. Сковорода Г.С. Зібрання творів у 2-х т. / Григорій Савович Сковорода [Під ред. В.І. Шинкарука, В.Ю. Євдокименка, Л.Є. Махновця. Вст. ст. В.І. Шинкарука, І.В. Іваньо]. – К.: Наукова думка, 1973. – Т. I. – 532 с.

174. Сковорода Г.С. Зібрання творів у 2-х т. / Григорій Савович Сковорода [Під ред. В.І. Шинкарука, В.Ю. Євдокименка, Л.Є. Махновця. Вст. ст. В.І. Шинкарука, І.В. Іваньо]. – К.: Наукова думка, 1973. – Т. II. – 574 с.

175. Сковорода Г.С. Твори [Упоряди. та передмова Л. Ушкалов. Прим. та комент. С. Вакуленко / Ін-т літ. НАН України ім. Т.Г. Шевченка та ін.] / Григорій Савович Сковорода. – Х.: Прапор, 2007. – 384 с.

176. Сковорода Г.С. Повна академічна збірка творів / За ред. проф. Леоніда Ушкалова. – Х.: Майдан, 2010. – 1400 с.

177. Скороход В.Ю. Вплив філософських поглядів Г. Сковороди на формування баптизму в Україні / В.Ю. Скороход // Тези доповідей Харківських Сковородинівських читань, присвячених 270-річчю з дня народження Г. Сковороди (24–25 листопада 1992 р.). – Харків: ХДУ, 1992. – С. 179–181.

178. Соловей (Гончарик) Е.С. Поезія пізнання: Філософська лірика в сучасній літературі / Елеонора Степанівна Соловей. – К.: Дніпро, 1991. – 271 с.

179. Софронова Л.А. «Небесный человек» и «духовный враг» (О религиозной философии Григория Сковороды) / Людмила Александровна Софронова // Славянские народы: общность истории и культуры. К 70-летию члена-корреспондента РАН В.К. Волкова [Отв. ред. Б.В. Носов]. – М.: Индрик, 2000. – С. 141–176.

180. Софронова Л.А. Культура сквозь призму поэтики / Людмила Александровна Софронова. – М.: Языки славянских культур, 2006. – 838 с.

181. Софронова Л.А. Три мира Григория Сковороды / Людмила Александровна Софронова. – М.: Индрик, 2002. – 464 с.

182. Степовик Д. Західний і український варіанти стилю бароко: спільне й відмінне в образних засобах / Д. Степовик // Київські полоністичні студії. Українсько-польські літературні контексти доби бароко: Збірник наукових праць. – Том VI. – К., 2004. – С. 61–75.

183. Столович Л.Н. Философия в поэзии и поэзия в философии / Л.Н. Столович // Вопросы философии. – № 7. – 2009. – С. 67–77.

184. Сулима В.І. Біблійні географічні назви як концепти та їх художньо-стилістична функція у творах Г.С. Сковороди / Віра Іванівна Сулима // Григорій Сковорода – джерело духовної величчї та сучасність: Збірка наукових праць [Наукові матеріали Переяслав-Хмельницьких 14 Сковородинівських читань]. – К.: [б.в.], 2009. – Вип. II. – С. 195–213.

185. Сулима М.І. Українська драматургія XVII–XVIII ст. / Микола Матвійвич Сулима. – К.: ПЦ «Фоліант»; ВД «Стилос», 2005. – 368 с.

186. Театр мистерии и город в Англии в XIV – первой половине XV в. (К вопросу о культуре английского средневекового города). Средние века. Вып. 39, 1975. – Режим доступу: [<http://Annales.info/evrope/england/misterii.htm>]

187. Тэн И. Философия искусства / Ипполит Тэн. – М.: Республика, 1996. – 351 с.

188. Тимашков А. К истории понятия интермедиальности в зарубежной науке / Алексей Тимашков // Фундаментальные проблемы современной культурологии. – Том III: Культурная динамика. – СПб.: Алетейя, 2008. – С. 112–119.

189. Тишунина Н.В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований / Н.В. Тишунина // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана: материалы Междунар. науч. конф. 18 мая 2001 г., Санкт-Петербург. – Сер. «Symposium». – Вып. 12. – СПб.: Санкт-Петербург. философ. общество, 2001. – С. 149–154.

190. Топоров В.Н. Заметки по реконструкции текстов. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте / Владимир Николаевич Топоров // Исследования по структуре текста. – М.: Прогресс-Культура, 1987. – С. 121–132.

191. Українська література XVII ст.: Синкретична писемність. Поезія. Драматургія. Белетристика [Упор., прим. В.І. Кречотня. Ред. О.В. Мишанич]. – К.: Наукова думка, 1987. – 604 с. (Бібліотека української літератури).

192. Українська література XVIII ст.: Поетичні твори. Драматичні твори. Прозові твори [Упор., прим. О.В. Мишанич. Ред.

В.І. Кречотень]. – К.: Наукова думка, 1983. – 694 с. (Бібліотека української літератури).

193. Ученова В.В. Гносеологические проблемы публицистики / В.В. Ученова. – М.: Мысль, 1971. – 148 с.

194. Ушкалов Л.В. Ушкалов Л. Григорій Сковорода і антична культура / Леонід Ушкалов. – Харків: Знання, 1997. – 180 с.

195. Ушкалов Л.В. Григорій Сковорода / Леонід Володимирович Ушкалов. – Харків: Фоліо, 2009. – 123 с. (Знамениті українці).

196. Ушкалов Л.В. Григорій Сковорода: семінарії. – Харків: Майдан, 2004. – 876 с.

197. Ушкалов Л.В. Світ українського бароко: Філологічні етюди / Ушкалов Леонід Володимирович. – Х.: Око, 1994. – 112 с.

198. Ушкалов Л.В., Марченко О.В. Нариси з філософії Григорія Сковороди / Леонід Володимирович Ушкалов, Олег Вікторович Марченко. – Харків: Основа, 1993. – 152 с.

199. Ушкалов Л. Есеї про українське бароко / Леонід Ушкалов. – К.: Факт – Наш час, 2006. – 284 с. – (Висока полиця).

200. Ушкалов Л. З історії української літератури XVII–XVIII ст. / Леонід Ушкалов. – Х.: Акта, 1999. – 216 с. (Харківська школа).

201. Ушкалов Л. Сковорода та інші: Причинки до історії української літератури / Леонід Ушкалов. – К.: Факт, 2007. – 552 с. (Висока полиця).

202. Ушкалов Л. Українське барокове богомислення: Сім етюдів про Григорія Сковороду / Леонід Ушкалов. – Харків: Акта, 2001. – 221 с. (Харківська школа).

203. Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы [Пер. с англ.] / Рене Уэллек, Остин Уоррен. – М.: Прогресс, 1978. – 324 с.

204. Фатеева Н.А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. Изд. 3-е, стереотипное / Н.А. Фатеева. – М.: КомКнига, 2007. – 280 с.

205. Фока М.В. Синтез мистецтв у поетичній творчості Павла Тичини / Марія Володимирівна Фока. – Кіровоград: МПП «Атураж А», 2012. – 334 с.

206. Франко І.Я. Из секретів поетичної творчості [Підг. А.В. Кабайда, І.С. Михайлюк] / Іван Якович Франко. – Львів: Вид-во Львівського ун-ту, 1961. – 144 с.

207. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / Мишель Фуко. – [Пер. с фр. В.П. Визгина, Н.С. Автономовой Вступительная статья Н.С. Автономовой]. – СПб.: А-сад. – 405 с.

208. Хамина А.А. Роман В.Ф. Одоевского «Русские ночи» в аспекте интермедиального анализа / Анастасия Алексеевна Хамина // Вестник Томского государственного университета, № 343. – Томск: Научная редакция «Филология», 2011. – С. 23–26.

209. Хамина А.А., Зильберман Н.Н. Теория интермедиальности в контексте современной гуманитарной науки / А.А. Хамина, Н.Н. Зильберман // Вестник Томского государственного университета, № 389. – Томск: Научная редакция «Филология», 2011. – С. 38–45.

210. Хангельдиева И.Г. Взаимодействие и синтез искусств / И.Г. Хангельдиева. – М.: Знание, 1982. – 62 с.

211. Хансен-Лёве А. Русский символизм / Ааге Хансен-Леве. – СПб.: Академический проект, 1999. – 512 с.

212. Циховська Е.Д. Теоретичні дилеми поняття інтермедіальності / Елліна Дмитрівна Циховська // Слово і час. – 2014. – № 11. – С. 49–59.

213. Черноиваненко Е.М. Литературный процесс в историко-культурном контексте. Развитие и смена типов литературы и художественно-литературного сознания в русской словесности XI–XX веков / Евгений Михайлович Черноиваненко. – Одеса: Маяк, 1997. – 712 с.

214. Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму) / Дмитро Чижевський. – Тернопіль: МПП «Презент», «Феміна», 1994. – 480 с.

215. Чижевський Д. Українське літературне бароко / Дмитро Чижевський. – К.: Обереги, 2003. – 576 с. (Київська бібліотека давнього українського письменства. Студії, Т. IV).

216. Чижевський Д. Філософія Г.С. Сковороди [Підготовка тексту, мовна редакція та вступна стаття Л. Ушкалова] / Дмитро Чижевський. – Харків: Акта, 2003. – 432 с.

217. Циховська Е.Д. Теоретичні дилеми поняття інтермедіальності / Елліна Дмитрівна Циховська // Слово і час. – 2014. – № 11. – С. 49–59.

218. Шамина Л.А. Русская религиозная философия вт. половины 18 в.: Розенкрейцеры и Сковорода: Автореф. дис. на соискание научной степени канд. филос. наук по спец.: 09.00.03 – «История философии» / Людмила Александровна Шамина // Рост. гос. ун-т. – Ростов-на-Дону, 1998. – 25 с.

219. Шевченко Е.С. Эстетика балагана в русской драматургии 1900-х –1930-х годов / Е.С. Шевченко. – Самара: Изд-во СНЦ РАН, 2010. – 484 с.

220. Шевчук Т.С. Антична драма в рецепції Г. Сковороди / Тетяна Шевчук // Наукові записки Харківського національного педагогічного ун-ту ім. Г.С. Сковороди. Літературознавство. – Вип. 1 (61), Ч. I. – Харків: Нове слово, 2010. – С. 8–13.

221. Шевчук Т.С. Емблематичні збірки XVII–XVIII ст.ст. в художній рецепції Г. Сковороди / Тетяна Шевчук // Слово і час. – № 7. – 2010. – С. 71–84.

222. Шевчук Т.С. Ідеї європейського Просвітництва в художньому дискурсі Г. Сковороди / Тетяна Шевчук // Література. Фольклор. Поетика: Збірник наукових праць. – Вип. 31, Ч. I. – Київ: Твім інтер, 2008. – С. 408–421.

223. Шевчук Т.С. Музичний код творчості Григорія Сковороди / Тетяна Шевчук // Слово і час. – № 5. – 2011. – С. 24–35.

224. Шевчук Т.С. На перехресті епох: антична література у творчості Григорія Сковороди / Тетяна Шевчук. – Ізмаїл: СМІЛ, 2010. – 360 с.

225. Шевчук Т.С. Традиції німецького пієтизму в естетичних поглядах Г. Сковороди / Тетяна Шевчук // Україна і Німеччина: Етно-культурні, лінгво-дидактичні та мистецько-духовні обміни, взаємозв'язки та взаємовпливи. – Кривий Ріг: Видавничий дім, 2009. – С. 180–192.

226. Шевчук Т.С. Розмова про Премудрість з Григорієм Сковородою / Тетяна Станіславівна Шевчук / Тетяна Шевчук // Переяславські сквородинські студії: Збірник наукових праць. – Вип. І. – Переяслав-Хмельницький: Вид-во ДВНЗ ПХДПУ, 2011. – Вип. І. – С. 169–175.

227. Шикиринська О.Б. Інтермедіальна парадигма творчості Г. Сковороди / Григорій Сковорода у світлі філології, філософії та богослов'я: матеріали ХХ Харківських міжнародних Сковородинівських читань, присвячених 290-річчю з дня народження Г.С. Сковороди (27–29 вересня 2012 року). – Сковородинівка-Харків: Видавець Савчук О.О., 2013. – С. 398–403.

228. Шикиринська О.Б. Напрями міждисциплінарних студій в історичному розвої / Ольга Шикиринська // Наукові записки. Серія «Філологічна». – Острого: Видавництво національного університету «Острозька академія», 2012. – Вип. 23. – С. 210–214. – Режим доступу: <http://lingvj.oa.edu.ua/articles/2012/n23/70.pdf>

229. Шикиринська О.Б. Парадигма інтермедіальних образів у художньому творі / Ольга Шикиринська // Наукові записки ХНПУ ім. Г.С. Сковороди. Літературознавство. – Вип. 4 (72). – Харків: Нове слово, 2012. – С. 167–177.

230. Шикиринська О.Б. Творчість на межі літератури, філософії, богослов'я (на прикладі доробку Джона Беньяна та Григорія Сковороди) / Ольга Шикиринська // Наукові праці: науково-методичний журнал. – Вип. 210. Т. 222. Філологія. Літературознавство. – Миколаїв: Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2013. – С. 51–57.

231. Шикиринська О.Б. Феномен театралізації художнього дискурсу в англійській та українській літературі епохи бароко / Ольга Шикиринська // Переяславські Сковородинівські студії: філологія, філософія, педагогіка: зб. наук. праць / [за заг. ред. М.П. Корпанюка]. – Ніжин: Видавець Лисенко М.М., 2015. – Вип. 3. – С. 119–130.

232. Шикиринська О.Б. Філософська проза як художній феномен риторичної епохи / Ольга Шикиринська // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. Пам'яті академіка

Леоніда Булаховського. Збірник наукових праць. – К.: Освіта України, 2014. – Вип. 25. – С. 246–257.

233. Школа І.В. «Подорож...» М. Йогансена і «Повернення Дон Кіхота» Г.-К. Честертона: дискурс театральності недраматичного твору / І.В. Школа // Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В.О. Сухомлинського. Філологічні науки: [зб. наук. праць] / за ред. О.С. Філатової. – Миколаїв: МНУ імені В.О. Сухомлинського, 2014. – С. 304–307.

234. Шлейкина Г.Ю. Английская романтическая лирика в литературно-критической мысли и творческой интерпретации А.С. Пушкина: Автореф. на соискание научной степени к. филол. н. по спец.: 10.01.01 – русская литература / Галина Юрьевна Шлейкина; Петрозаводский гос. ун-т. – Петрозаводск, 2006. – 35 с.

235. Шпенглер О. Закат Европы. – Новосибирск: ВО : «Наука», 1993. – Т. 1. Образ и действительность. – 672 с.

236. Энциклопедический Словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона (Электронная версия). – Режим доступа: [<http://www.vehi.net/brokgauz>].

237. Эрн Вл. Г.С. Скворода. Жизнь и учение / Владимир Эрн. – М.: Товарищество типографии А.И. Мамонтова, 1912. – 343 с. (Русские мыслители).

238. Юнг К.Г. Архетип и символ [Сост., вступ. ст. А.М. Руткевича]. – М.: Ренессанс (Страницы мировой философии), 1991. – 304 с.

239. Яхненко Е.В. «Путь паломника» Джона Беньяна в творчестве Н.С. Лескова / Елена Васильевна Яхненко // Вестник Московского университета. – Сер. 9. Филология. – № 2 – 2003. – С. 141–148.

240. Brittain V. In the steps of John Bunyan; an excursion into Puritan England Text. / V. Brittain. – London: Rich and Cowan, 1950. – 440 p.

241. Brown C.S. Music and Literature: A Comparison of the Arts / Calvin S. Brown . – Athens: The University of Georgia Press, 1948. – 313 p.

242. Brown J. John Bunyan: his life, times and work / John Brown. – Boston and New York : Houghton, Mifflin and Company, 1888. – 504 p.

243. Bunyan J. Divine Emblems or Temporal Things Spiritualised / J. Bunyan. – London: Bickers & Son; Edinburgh: Printed by Ballantyne & Co, 1867. – 103 p. – Режим доступа: John Bunyan Archieve. Access mode: [<https://archive.org/stream/divineemblem-sort00bunyan#page/n7/mode/2up>]

244. Bunyan J. Grace Abounding to the Chief of Sinners: a Brief and Faithful Relation of the Exceeding Mercy of God in Christ to his Poor servant, John Bunyan / J. Bunyan. – London: Printed by George Larkin, 1666. – 63 p. – Режим доступа: John Bunyan Archieve. Access mode: [<http://www.chapellibrary.org/files/4813/7642/2821/bun-abounding.pdf>]

245. Bunyan J. Spiritual Poems, being several Portions of Scripture, Digested into English Verse. – London : Printed on London Bridge, for J. Blare, at the Looking Glass / J. Bunyan, 1701. – 35 p. – Режим доступа: John Bunyan Archieve [<http://www.chapellibrary.org/files/7013/7642/2857/bun-poems.pdf>]

246. Bunyan J. The Holy War, made by Shaddai upon Diabolus, for regaining of the Metropolis of the World; or the Losing and taking again of the town of Mansoul / J. Bunyan. – London: Printed for Dorman Newman, at the King's Arms in the Poultry; and Benjamin Alsop, at the Angel and Bible in the Poultry, 1682. – 172 p. – Режим доступа: John Bunyan Archieve. Access mode: [<http://www.chapellibrary.org/files/1313/7642/2840/bun-holywar.pdf>]

247. Bunyan J. The Life and Death of Mr. Badman, presented to the World in a Familiar Dialogue between Mr. Wiseman and Mr. Attentive by John Bunyan / J. Bunyan. – London: Printed by J.A. for Nath. Ponder, at the Peacock in the Poultry, near the Church, 1680. – 100 p. – Режим доступа: John Bunyan Archieve. Access mode: [<http://www.chapellibrary.org/files/6413/7642/2823/bun-badman.pdf>]

248. Bunyan J. The Pilgrim's Progress from this World to that Which is to Come. The Second Part, Delivered under the Similitude

of a Dream, Wherein is set Forth the Manner of the Setting out of Christian's Wife and Children, their Dangerous Journey, and Safe Arrival at the Desired Country / J. Bunyan. – London: Printed for Nathaniel Ponder, at the Peacock in the Poultry, near the Church, 1684. – 110 p. – Режим доступа: John Bunyan Archive. Access mode: [<http://www.chapellibrary.org/files/9313/7642/2856/bun-pilgrimsprogress.part.II.pdf>]

249. Buyniak V.O. Doukhobors, Molokans and Skovoroda's Teachings / V.O. Buyniak // *Roots and Realities Among Eastern and Central Europeans* [Ed. by M.L. Kocacs]. – Edmonton, 1983. – P. 13–23.

250. Buyniak V.O. Skovoroda in Early Doukhobor History – Fact or Myth? V.O. Buyniak // *Spirit Wrestlers: Centennial Papers in Honour of Canada's Doukhobor Heritage* / Ed. by K.J. Tarasoff and R.B. Klymasz. – Ottawa: Canadian Museum of Civilization, 1995. – P. 9–20.

251. Chaple F., Kattenbelt C. *Intermediality in Theatre and Performance* / Freda Chaple, Chiel Kattenbelt. – Amsterdam / New York, 2006. – 266 p.

252. Chengde Ch. Philosophical Poems as 'Caricatures of Thought' / Chen Chengde // *The Philosopher*, Volume LXXXIX No. 2, 2001. – Режим доступа: [<http://www.the-philosopher.co.uk/poems1.htm>]

253. Cherniss H. *Ancient forms of philosophic discourse (1970)* / H. Cherniss, *Selected. Papers*, ed. L. Tarón, Leyde, 1977. – P. 14–35.

254. Chong K. *Enchanting the Reader in The Pilgrim's Progress* / K. Chong // *Bunyan Studies*. – 2006. – № 12. – P. 70–87.

255. Chudnoff E. *A Guide to Philosophical Writing* / E. Chudnoff. – Режим доступа: [www.fas.harvard.edu/~phildept/files/GuidetoPhilosophicalWriting.pdf]

256. Clements R.J. *Comparative Literature as Academic Discipline* / Robert John Clements. – New York: Modern Language Association of America, 1978. – 342 p.

257. Cofeen D. *Is Philosophy Fiction?* / D. Cofeen // Aug. 8, 2013. *Site Thought Catalog*: Access mode: [<http://thoughtcatalog.com/daniel-coffeen/2013/08/is-philosophy-fiction/>]

258. Cuddon J.A. Dictionary of Literary Terms & Literary Theory [Revised by C.E. Preston, 4th ed.] / J.A. Cuddon. – Wiley-Blackwell, 1998. – 1024 p.

259. Dennett C.D. Sweet Dreams: Philosophical Obstacles to a Science of Consciousness / C. Daniel Dennett. – London: Bradford Books, 2005. – 187 p.

260. Dutton R. A. «Interesting, but Tough»: Reading the Pilgrim's Progress // Studies in English Literature. – № 18, 1978. – P. 439–456.

261. Elleström L. The Modalities of Media. A Model for Understanding Intermedial Relations. Media Borders, Multimodality and Intermediality / L. Elleström // Palgrave Macmillan. – Houndmills, 2010. – P. 11–48.

262. Erickson K.P. Pilgrims and Strangers: The Role of The Pilgrim's Progress and The Imitation of Christ in Shaping the Piety of Vincent van Gogh / K.P. Erickson // Bunyan Studies. 1991. – № 4. – P. 7–36.

263. Foster A.J. Bunyan's Country: Studies in the Bedfordshire Topography of the Pilgrim's Progress / A.J. Foster. – London: Virtue, 1901. – 182 p.

264. Furlong M. Puritan's Progress / Monica Furlong. – London: Hodder & Stoughton, 1975. – 172 p.

265. Guillen C. Challenge of Comparative Literature / Claudio Guillen. – Cambridge (Massachusetts): Harvard Univ. Press, 1993. – 450 p.

266. Hansen-Löve A. Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne / Aage Hansen-Löve // Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität [hg. von W. Schmid und W.D. Stempel]. – Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11. – Wien, 1983. – S. 291–360.

267. Hauser A. Philosophie der Kunstgeschichte / Arnold Hauser. – Verlag: C.H. Beck, Munchen. 1958. – 463 S.

268. Hauser A. Sozialgeschichte der Kunst und Literatur / Arnold Hauser. – Verlag: C.H. Beck, 1953. – 1119 s.

269. Heddling E., Lagerroth U. Cultural Functions of Intermedial Exploration / Erik Heddling, Ulla-Britta Lagerroth. – Amsterdam-New York, 2006. – 302 p.

270. Holland M.G. Can Fiction be Philosophy? / M.G. Holland // Philosophy and Literature: Access mode: [<https://www.bu.edu/wcp/Papers/Lite/LiteHoll.htm>]

271. Iyer L. The Birth of Philosophy in Poetry: Blanchot, Char, Heraclitus / Lars Iyer. – Janus Head, Journal of Interdisciplinary Studies in Continental Philosophy, Literature, Phenomenological Psychology and the Arts. – № 4 (2), 2001. – P. 358–383.

272. Jones P. Philosophy and the Novel: Philosophical aspects of Middlemarch, Anna Karenina, the Brothers Karamazov, a la recherche du temps perdu, and of the methods of criticism / Peter Jones // MLN, Vol. 91. – No. 4, French Issue (May, 1976). – P. 762–764.

273. Jost F. Introduction to Comparative Literature / Francois Jost. – Indianapolis, New York: Pegasus, 1974. – 349 p.

274. Keeble N.H. The literary culture of nonconformity in later seventeenth-century England / N.H. Keeble. Athens: University of Georgia Press, 1987. – 356 p.

275. McCleary C. Richard. Philosophical Prose and Practice / C. Richard McCleary // Philosophy. – Режим доступа: [<http://www.jstor.org/journal/philosophy>].

276. Murdoch I. Existentialists and Mystics: Writings on Philosophy and Literature / Iris Murdoch. – US: Penguin, 1998. – 546 p.

277. Murdoch I. Metaphysics as a Guide to Morals: Writings on Philosophy and Literature / Iris Murdoch. – Trade paperback (US), 1992. – 520 p.

278. Nussbaum M. Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature / Martha Nussbaum / (LK) (New York: Oxford University Press, 1990. – 148 p.

279. Online Concordance to the Complete Works of Hryhorii Skovoroda. – Access mode: [<http://www.arts.ualberta.ca/~ukr/skovoroda/NEW>]

280. Petho A. Intermediality in Film: A Historiography of Methodologies / A. Petho // Film and Media Studies. – Ed. 2. – Sapientiae, 2010. – P. 39–72.

281. Ralph A. They do such Musick make: The Pilgrim's Progress and Textually Inspired Music / A. Ralph // *Bunyan Studies*. 1994. – № 5. – P. 58–67.

282. Rodgers J., *Lectures on Pilgrim's Progress* / J. Rodgers, rev. – Pittsburg: Myers, Shinkle and Co, 1883. – 529 p.

283. Scher S.P. *Einleitung: Literatur und Musikentwicklung und Stand der Forschung* / Steven Pol Scher // *Literatur und Musik: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. – Berlin: E. Schmidt, 1984. – S. 9–26.

284. Schröter J. *Discourses and Models of Intermediality* / J. Schröter // *Comparative Literature and Culture*. – Purdue University Press, 2011. – 8 p.

285. Shikirinskaya O. *Methodological Aspects of Study of the Literature and Art Cooperation* / Olga Shikirinskaya // *Journal of Danubian Studies and Research*. – Volume 3, Issue No. 2/2013 – Galați: Editura Universitara Danubius, 2013. – P. 291–302. – Access mode: [<http://core.coll.mpg.de/Record/DOAJ031052630>]

286. Shikirinskaya O. *Ukrainian and European Baroque in the Context of «Sister Arts» Idea* / Olga Shikirinskaya // *Journal of Danubian Studies and Research*. – Vol. 5, No 2 (2015) – Galați: Editura Universitara Danubius, 2015. – P. 170–181. – Access mode: [<http://journals.univ-danubius.ro/index.php/research/article/view>]

287. Sim S. *The Wilderness of this World: Bunyan and the State of Nature* / S. Sim // *Bunyan Studies*. – 2006. – № 12. – P. 22–35.

288. Skillees O.M. *Philosophy and Literature* / Ole Martin Skillees // *New Developments in Literary Theory and Related Disciplines*. – Vol. 1, No 1, 2007. – P. 45–60.

289. Stein Haugom Olsen *The Structure of Literary Understanding* / Haugom Olsen Stein. – Cambridge University Press, 1985. – 248 p.

290. Stephen D. Ross. *Literature and Philosophy* / D. Ross Stephen. – New York: Appleton, 1969. – 240 p.

291. *The Catholic Encyclopedia*. – Vol. 7. New York: Robert Appleton Company. – Режим доступа: [<http://www.newadvent.org/cathen/07489b.html>]

292. The Complete Works of William Shakespeare. «As You Like It». – Режим доступа: [<http://shakespeare.mit.edu/asyoulikeit/full.html>]

293. Walzel O. Wechselseitige Erhellung der Künste / O. Walzel. – Berlin: Verlag von Reuther und Reichard, 1920. – 92 S.

294. Wellek R. The Crisis of Comparative Literature / Rene Wellek // Concept of Criticism. – New Haven: Yale University Press, 1964. – 408 p.

295. Winslow O.E. John Bunyan / Ola Elizabeth Winslow. – N.Y.: Klide and Co., 1961. – 365 p.

296. Wolf W. Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality / Werner Wolf // Word and Music Studies, Vol. 4: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage. Amsterdam. – N.Y.: Rodopi, 2002. – P. 13–34.

297. Zepetnek S.T. Comparative Literature. Theory, Method, Application. Studies in Comparative Literature / Steven Tötösy de Zepetnek. – Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1998. – P. 11–47.

Ольга Шикиринська

**Інтермедіальна парадигма
філософської прози
Джона Беньяна і
Григорія Сковороди**

Технічний редактор С.П. Малигіна
Коректор А.Ю. Друкова

Підписано до друку 07.06.21 р.
Формат 60x84/16. Папір офсетний. Друк офсетний.
Друк. арк. 12,75. Наклад 300 прим. Зам. 646.

ТОВ РВА «Ірбіс».
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів
видавничої справи ДК № 5198 від 05.09.2016 р.
68600, м. Ізмаїл, вул. Паркова, 73.
Тел. 04841-63-915. E-mail:maligina@ukr.net



Шикиринська Ольга Борисівна – кандидат філологічних наук за фахом «порівняльне літературознавство», доцент кафедри англійської філології Ізмаїльського державного гуманітарного університету. Коло наукових інтересів: інтермедіальні студії, естетика бароко, теорія і практика художнього перекладу, методика викладання англійської мови і літератури. Автор понад 60 наукових праць.