

частування до родичів своєї нареченої. «Но шахматы не сразу исчезли, и, даже, когда появилась светлая столовая и огромный, медью сияющий самовар, сквозь белую скатерть проступали смутные, ровные квадраты, и такие же квадраты, шоколадные и кремовые, несомненно были на пироге» [Набоков 2000, 114].

«Захист Лужина» очевидно позначений кольорозаписом, оскільки Набокову з дитинства, і він це неодноразово підкреслював, був властивий кольоровий слух. Це засвідчує, зокрема, «трезвый серый свет за окнами» [Набоков 2000, 164], зауважений Лужиним у місті після літнього відпочинку.

Владимир Набоков. Pro et Contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Антология. – СПб., 1997. Європейський словник філософій: Лексикон неперекладностей. – Т. I. – К., 2011. Іванова О.М. Проза В.В.Набокова 20-30-х років : Дис... канд. філол. н. – К., 1999. Менар Р. Мифы в искусстве старом и новом. – М., 1992. Набоков В.В. Защита Лужина. – М., Харьков, 2000. Немцев Л.В. В.В.Набоков и Н.В.Гоголь. Создание образа автора в художественном произведении: автореф. дис... к. филол. н. – Самара, 1999. Носик Б. Мир и дар Набокова. – М., 1995. Рахимкулова Г.Ф. Языковая игра в прозе Владимира Набокова: К проблеме игрового стиля: автореф. дис... д-ра филол. наук. – Ростов н/Д, 2004. Скрипник Л.Г., Дзятківська Н.П.. Власні імена людей. – К., 1986. Толковый словарь живого великорусского языка Вл.Даля. – Т.II – СПб, М., 1881. Хрущева Н. В.Набоков и русские поэты // Вопросы литературы. – № 4. – 2005. – С. 92-114.

Канова Г.О., к.філол.н., асист.,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ ПРОСТІР «САЛОМЕЇ» ОСКАРА ВАЙЛДА

У статті пропонується дослідити інтермедіальний простір «Саломеї» Оскара Вайлда як іронічне перекодування біблійної образності у тексті п'єси та графічних ілюстраціях Обрі Бердслі. Визначаються основні вектори взаємодії словесного та графічного мистецтва.

Ключові слова: естетизм, іронія, синтез мистецтв.

В статті пропонується дослідити інтермедіальне простір «Саломеї» Оскара Вайлда як варіант іронічного перекодування біблійської образності в тексті п'єси та графічних ілюстраціях Обрі Бердслі. Определяются главные векторы взаимодействия словесного и графического искусств.

Ключевые слова: эстетизм, ирония, синтез искусств.

The article represents the analysis of the synthesis of Arts in Oscar Wilde's «Salome». The article focuses on the ironical correlation between verbal and graphic arts in the text of Oscar Wilde's play and Aubrey Beardsley's graphic drawings.

Key words: *aestheticism, irony, synthesis of Arts.*

Теорія інтермедіальності є однією з центральних у сучасній гуманітаристиці. Враховуючи структурно-семіотичні уявлення про мистецтво й культуру як знакові системи, інтермедіальність презентує новий етап осмислення проблеми «взаємодії мистецтв». Як відзначає І.Борисова, інтермедіальна взаємодія на відміну від синтезу мистецтв акцентує увагу на «інтертекстуальних» зв'язках музики, образотворчого мистецтва й літератури, що вступають у відносини тексту й «претексту» у рамках поліхудожнього твору. Контактуючі мистецтва в інтермедіальному дискурсі функціонально й семантично нерівні: претексти обумовлюють, але не породжують зміст основного тексту. Сам же текст в іносеміотичному претексті прагне виявити щось інше, «неявне в ньому самому», за рахунок чого відбувається ускладнення й «примноження» інтерпретаційних сенсів [Борисова 2000, 11].

Отже, зазначимо, що в контексті «взаємодії мистецтв» в орбіту нашої уваги потрапляє п'єса Оскара Вайлда «Саломея» та 20 оригінальних ілюстрацій Обрі Бердслі, які витворюють інтермедіальний простір п'єси, візуально перекодовуючи вербальну складову. Літературознавчі студії останньої декади презентують думку про наявність елементів орнаментальної прози у текстах Оскара Вайлда, що суголосить основними векторами естетських шукань Обрі Бердслі, який обравши фах художника-ілюстратора, «все своє коротке життя прожив «із літературою в собі» [Рязанцева 2001, 47]. Зокрема, Лінда Зетлін стверджує, що Вайлд був найбільший візуальним письменником, в той час як Бердслі – найбільш літературним митцем 1890-х років [Zatlin2007].

У контексті «взаємодії мистецтв» закономірно виникає проблема творчої свідомості, окресленої Ю.Лотманом як «акту інформаційного обміну, в ході якого вихідне повідомлення трансформується в нове», адже «для того, щоб певний біструктурний текст почав генерувати нові змісти, він повинен бути включений у комунікативну ситуацію, у якій виник би процес внутрішнього перекладу, семіотичного обміну між його підструктурами. Із цього випливає, що акт творчої свідомості – завжди акт комунікації, тобто обміну» [Лотман 2007, 611].

Тому пропонуємо витлумачити інтермедіальний простір п'єси Вайлда та графічних малюнків Бердслі, враховуючи феномен творчої свідомості, як «мандрівку у пошуках Краси» в естетському тлумаченні цього поняття, відштовхуючись від вихідної тези Оскара Вайлда, за якою «естетизм – це пошук ознак краси. Це наука, що дозволяє виявити зв'язки, які існують між різними художніми формами. Якщо визначити точніше, естетизм — це пошук таємниці буття» [Луков 2007].

У контексті проблеми «творчої свідомості» варто згадати непересічну постать теоретика естетизму Уолтера Пейтера, який у своїх «Нарисах з історії Ренесансу» зазначає наступне: «Досвід від початку зведений до групи вражень, для кожного з нас відгорожений товстою стіною особистості, через яку не може донестися реальний голос, та й від нас не може проникнути в те «зовнішнє», про яке можна лише здогаду-

ватися. Кожне з цих вражень є індивідуальним; кожен дух, ніби в'язень одиночної камери, живить власну мрію світу» [Пейтер 2006, 356]. Тож очевидним є те, що ідеалам естетизму судилося так довго прожити завдяки тому, що в них обстоювалась вищість художника – новатора і верховного арбітра стилю.

Інтермедіальний простір «Саломеї» лаконічно окреслює влучне висловлювання Оскара Вайлда про те, що дух його п'єси насправді є «візантійським», на відміну від надто «японських» ілюстрацій Обрі Бердслі. На момент виходу п'єси у світ взаємини між двома знаковими постатями естетського руху були складними, тим більш інтригуючим був і залишається варіант синкретичної презентації відомого новозавітного сюжету, побіжно згаданого в Євангеліях від Матвія (14:1-12) і Марка (6:14-29) в першому англomовному виданні «Саломеї» 1894 року.

Безпосереднім поштовхом для реалізації задуму п'єси Вайлда слугували одночасно два літературних джерела: це поема «Іодіада» С. Малларме та роман Ж.-К. Гюїсманса «Навпаки». Розлога цитата з поеми французького символіста, наведена Гюїсмансом у п'ятій частині його роману, доповнює опис двох картин із Саломеєю відомого французького живописця Гюстава Моро. Герой Гюїсманса на ім'я дез Ессент бачить Саломею не тільки як фатальну танцівницю з Нового Заповіту, через яку загинув Пророк. Для хворобливої, виплеканої уяви юнака-декадента «вона стала у певному сенсі символічним божеством нетлінної жаги, богинею безсмертної Істерії, проклятою красою, піднесеною вище за інші краси... жахливим чудовиськом...» [Гюїсманс 1995]. У контексті взаємодії мистецтв, варто виокремити рецепцію образу Саломеї Гюставом Моро, який зачитувався романом Г. Флобера «Саламбо». Тож візуальний образ у Моро частково збігається з описом флюберівської карфагенської царівни. Окрім того, джерелом натхнення для французького живописця став XXVII сонет Ш. Бодлера з «Квітів зла»: «В струєнні оджед мерцающих ее / В скольжении шагов – тугое колебанье» [Ламборн 2007, 199].

Якщо звернути увагу на текст п'єси О. Вайлда, то варто відзначити потужну візуальну складову вербальної сфери. Незчислими багатства Іродової скарбниці й палацу уречевлені у своєрідних каталогах прекрасних коштовностей, вишуканих вин, дорогі цінних пахощів, також нагадують старозавітний текст Пісні пісень. Естетське замилування красою розчиняється у довгих періодах пишномовного орнаментального стилю «Саломеї». Багатьма дослідниками слушно актуалізовано палітру інтертекстуальних зв'язків тексту п'єси із сакральними першоджерелами. Так, Норберт Кохль наводить паралелі зі старозавітної Пісні пісень, вкладені у уста Саломеї у розлогіх описах принад прекрасного і водночас жахливого тіла Іоканаана. За спостереженням Пітера Ребі, нечисленні монологи пророка рясніють яскравими вербальними топосами з Апокаліпсису Іоанна Богослова, серед яких звертання «донька Содому» та «дщерь Вавилонська», створюють «апокаліптичну ауру» тексту. Даріуш Пестка звертає увагу на те, що трикратні повтори фраз об'єктивно сприяють «продукуванню квазі-біблійного стилю», який є очевидним у насичених образністю монологів Ірода Антипи, що благає Саломею обрати іншу винагороду за виконання танку «Семи покривал».

Дослідниками постулюється думка про те, що в «Саломеї» здійснено владисте О. Вайлду парадоксальне використання літературних традицій. Парадоксальність тут

полягає в тому, що Вайлд, працюючи в традиціях будь-якого літературного напрямку, зсередини руйнує ці традиції, ніби іронізуючи над ними. У «Саломеї» іронія рівною мірою дотична до священності тексту Біблії, і до реалістичності опису в повісті Флобера «Продіада», і до символіки драм Метерлінка й поеми Малларме «Продіада». А. Аствацатуров називає такий прийом *літературоцентричністю* [Аствацатуров 2007, 38].

У контексті інтермедіальної студії, саме авторський варіант іронії є тим ключем, що відкриває варіанти перекодування біблійного міфу як О. Вайлдом так і О. Бердслі. І якщо Вайлд не вдається до теоретичного обґрунтування іронії в межах естетського руху, то Обрі Бердслі у лаконічному висловлюванні зазначає: «Моя єдина мета – гротеск. Якщо я не гротеск, то я ніщо» [Ламборн 2007, 47]. Тож варто сенс ілюстрацій Обрі Бердслі тлумачити у гротескно-пародійному ключі на тлі іронічного обґрунтування пишномовності візантійської гімнографії, що візуалізує у тексті Вайлда атмосферу, яка «не просто гарна, а надто гарна, мова героїв заповнена занадто вишуканими порівняннями, пристрасті надмірно штучні й надто напружені тощо» [Луков 2007].

Обрі Бердслі, як художник-графік, спираючись на канон зображення Саломеї, руйнує його з середини, протиставляючи пишності колористики картин Гюстава Моро власний чорно-білий стиль. Малюнки Бердслі, позбавлені традиційної перспективи, що формально розцінювано мистецтвознавцями як вплив японської кольорової ксилографії *уки-йо*.

Варто зазначити, що А.Сідоров як один із перших дослідників творчості Обрі Бердслі, у монографії «Мистецтво Бердслея» (1926), фіксує своєрідність «творчої манери» Бердслі віддзеркалених в ілюстраціях до «Саломеї» (1894). У них він зухвалий, екстравагантний, в'їдливий («Чорна пелерина»). Такі спостереження прояснює лист Обрі, який напише друзів: «...я знайшов для себе зовсім новий метод малюнка, почасти взятий з японського мистецтва... Мої персонажі трохи божевільні й почасти непристойні. Дивні двостатеві істоти в костюмах, що нагадують костюм П'єро, або в сучасних нарядах; зовсім новий світ, створений мною». Задум Бердслі доповнює зауваження Оскара Вайлда, за яким «сукні модниць, що прогулюються по Пікаділлі, були абсолютно японськими» [Ламборн 2007, 47]. Обрі Бердслі пародіює жанр *бідзін-га* (зображення красунь зелених кварталів) та *като-га* (зображення птахів і квітів) вдаючись до більш давньої традиції японських майстрів вловлювати миттєвість за допомогою самих лише чорних ліній тушшю на білому фоні, порівняно з кольоровою ксилографією епохи Едо.

Малюнки Бердслі не є в буквальному значенні ілюстраціями до тексту, вони скоріше є самостійним тлумаченням сюжету, своєрідні варіації на задану Оскаром Вайлдом тему. В більшості композицій біблійне начало лише вгадується, розчиняючись у витонченому символізмі персонажів і сцен («Танок живота»). Наділена згубними пристрастями героїня, гнучка фігура якої сповнена чуттєвої краси, має демонічну привабливість («Кульмінація»). Малюнки, виконані на світлому тлі, заворожують грою ліній і силуетів. Великі площини білого й чорного підсилюють виразність гнучкого контуру фігур, що поєднують добірність із гротескністю, витонченість естетичного почуття з відвертим еротизмом («Вихід Іродіади»). Надзвичайна точність

малюнка й простота композиції досягають тут досконалості («Павичева спідниця»).

Гротескність візуального ряду Обрі Бердслі доповнюють маленькі потвори з великими головами і вираченими очима, фавноподібні тіла напівукриті рослинним орнаментом трояндових кущів, чарівливі лінії суконь Саломеї та Іродіади витончено варійовані павичевими перами. Вони витворюють образний світ, моделюючи хтивість і пристрасні фантазії-мрії.

Окремої уваги заслугоує також акцент Бердслі-ілюстратора на особі Оскара Вайлда як автора п'єси. Так фронтиспіс «Жінка в місяці» є карикатурою на погляд Вайлда, зважаючи на іронічний тон інтерпретації Обрі Бердслі. В наступній ілюстрації «Вихід Іродіади» бачимо гротескну фігуру автора у капелюсі з Совою Афіни, кадуцеем та томиком «Саломеї» в руках. Роберт Росс, близький друг Вайлда розгледів також елементи шаржу на Оскара Вайлда у малюнках «Погляд Ірода» та «Платонічна жалоба». Хоча сучасна дослідниця Лінда Зетлін, коментуючи малюнки, знаходить у погляді жінки-Місяця відвертий біль, а у «Виході Іродіади» – фігуру шоумена/шамана, наділеного атрибутами мудрості, який запрошує на виставу глядачів [Zatlin 2007].

У підсумку стикаємося з найпривабливішою евристичною цінністю для інтермедіального дискурсу в рамках ситуації, коли один вид мистецтва стає референтом у тексті іншого, коли сам текст експлікує свою гносеологічну й креативну природу. Тут особливо чітко виявляється нерівний ціннісний потенціал різних видів інтермедіальності [Хаминава 2010].

Взаємодія візуального та вербального мистецтв виявляються на ідейно-тематичному, образному і сюжетно-композиційному рівні, витворюючи своєрідний інтермедіальний субстрат, при цьому літературний код у малюнках Обрі Бердслі виявляється домінуючим. Показовою в цьому сенсі є ілюстрація «Туалет Саломеї», де пряма номінація таких імен як Апулей, Прево, де Сад, Бодлер, Верлен, Золя, Ібсен окреслює ідейно-тематичний рівень сприйняття художником тексту п'єси Оскара Вайлда, віддзеркалюючи естетські смаки, задані іменами письменників, що створює ефект подвоєння художнього простору графічного коментаря до «Саломеї», презентуючи змістову глибину образності п'єси.

Можливо, найнесподіванишим елементом номінації «Туалету Саломеї» є ім'я Г. Ібсена. Розкодовуючи цей елемент інтермедіального простору графічної ілюстрації Бердслі, що коментує єдиний рядок п'єси, де «рабині й служниці приносять Саломеї покривала й пахощі», варто згадати, що у 1889 році у Лондоні вперше була поставлена п'єса «Ляльковий дім». У тому як Нора виконує тарантелу, можна було побачити паралель з фатальним «танком семи покривал» Саломеї, що є очевидною для Обрі Бердслі [Ламборн 2007, 199].

Наступна ланка в інтермедіальному ребусі «взаємодії» – це тісний зв'язок між Вайлдом, Бердслі та Верленом, бо збірка французького поета-символіста містить імпресіоністичну «мініатюру», названу «Місячне сяйво»/«*Clair de Lune*». Саме ця поезія відкриває збірку «Галантні свята»/«*Fêtes galantes*». Авторську інтенцію Поля Верлена, стимулює також захоплення п'єсами Карло Гольдоні. Звідси, алюзивно відтворюючи поетичну тканину Верлена, Обрі Бердслі вводить у свій графічний текст театральні Маски, що чепурять танцівницю перед виконанням «Танка семи покри-

вал». Оголені фігури грають на музичних інструментах, прислужуючи Саломеї, поспішаючи за Верленом «додати місячного сйва своїм пісням» про «жорстоке коханя», ілюструючи сюжетні повороти містерії любові до Саломеї, яка найбільш яскраво оприявлена через згубний вплив місяця, світила що стало свідком загибелі іудейської царівни.

У контексті нашого дослідження варто також згадати спостереження Вл. Лукова за творенням автоміфу, за яким прагнення до істини, краси, обов'язково повинно супроводжуватися стражданням. Тож всеосяжність вайлдівського інваріанту страждання героїв «Саломеї» закономірно призводить до іронічного візуального перекодування у малюнках Обрі Бердслі. Гротескний (шаржовий) графічний коментар каменя на камені не залишає від ідеї пошуку краси шляхом страждання аж до смерті. Пристрасний пасаж Саломеї про те, що «Таїна любові більша за таїну смерті. Лиш на любов потрібно дивитися», доповнює малюнок «Похорон Саломеї». [Уайльд 2005, 195]. У цій ілюстрації Обрі Бердслі максимально підсилює ефект «театральної умовності», бо фігура в масці та козлоногогий сатир покладають вже мертву Саломею, до коробочки для гриму з написом «Fin», що природно створює образний контраст до розчавленої щитами воїнів Ірода Саломеї в останніх рядках п'єси Оскара Вайлда.

Підсумовуючи наше дослідження, зазначимо, що відтворюючи специфіку тексту п'єси Оскара Вайлда, Обрі Бердслі вирішує інтермедіальну проблему перекодування мистецтва слова візуальними засобами, що породжує значний асоціативний ряд у реципієнтів. Яскравий характер кореляції живописного й словесного мистецтва у «Саломеї» дозволяє актуалізувати спостереження Лайонела Ламборна з приводу того, що по суті «естетизм, настільки тісно пов'язаний з літературою, насправді своє найбільш довершене втілення знайшов у ілюстрації – ««візуальній нареченій» прози й поезії», попри іронічну домінанту авторської манери Обрі Бердслі.

Аствацатуров А. Оскар Уайльд: искусство как гедонистический жест // Феноменология текста: игра и репрессия. – М., 2007. – 288 с. *Борисова И.Е.* Интермедіальний аспект взаимодействия музыки и литературы в русском романтизме: Автореф. дис. канд. культурол. н.: 24.00.01. / И.Е. Борисова. – СПб., 2000. – 20 с. *Гюисманс Ж.-К., Рильке Р. М., Джойс Дж.* Наоборот. Три символистских романа. – М., 1995. – <http://lib.ru/INOOLD/GUISMANS/naoborot.txt> *Ламборн Л.* Эстетизм. – М., 2007. – 240 с. *Луков Вл.А., Соломатина Н.В.* Феномен Уайльда: тезаурусный анализ. – http://www.mosgu.ru / nauchnaya / publications / monographs/Lukov&Solomatina_Wilde/ *Пейтер У.* Ренессанс. Очерки искусства и поэзии. – М., 2006. – 399 с. *Рязанцева Т.* Дивовижний біг на ковзанах (Апология Обрі Бердслі) // Всесвіт. – №1. – 1993. – С. 146-156. *Рязанцева Т.* Літературні спроби Обрі Бердслі // Вікно в світ. – 2001. – №3. – С. 47-52. *Уайльд О.* Саломея. – М., 2005. – 208 с. *Хаминова А.А.* Роман В.Ф. Одоевского «Русские ночи» в аспекте интермедіального анализа. – <http://sun.tsu.ru / mminfo / 000063105 / 343 / image / 343-023.pdf> *Aubrey Beardsley and Oscar Wilde.* Salome / translated by lord Alfred Douglas with all 20 Beardsley illustrations and designs. – Dover publications, Inc. – New York. – 69 pp. of text. 13 plates. 7 additional illustrations and designs. *Kohl N.* Oscar Wilde: The worksof a conformist rebel. – Cambridge University

Press. – 1989. – 441 p. *Pestka D.* Oscar Wilde: Between Aestheticism and Anticipation of Modernism. – Torun, 1999. – 155 p. *Raby P.* Oscar Wilde. – Cambridge, 1988. – p.111. *Zatlin L.* Wilde, Beardsley, and the Making of «Salome». – <http://www.oscholars.com / TO / Appendix / Library /Zatlin.htm>

Кизилова В., к.філол. н., доц., докторант
Луганський національний університет імені Тараса Шевченка

УКРАЇНЬСЬКА ЛІТЕРАТУРНА КАЗКА II ПОЛ. ХХСТ. У СИСТЕМІ ФАНТАСТИЧНИХ ЖАНРІВ

У статті аналізуються жанрові особливості літературної казки, виявляється типологічна спорідненість казки народної й літературної, простежується взаємозв'язок казки, міфу, наукової фантастики, фентезі, спираючись на здобутки сучасного літературознавства у площині казкознавства.

Ключові слова: казка літературна, казка народна, міф, наукова фантастика, фентезі, жанр.

В статье анализируются жанровые особенности литературной сказки, определяется типологическое родство народной и литературной сказки, прослеживается взаимосвязь сказки, мифа, научной фантастики, фэнтези с учетом достижения современного литературоведения в сфере сказковедения.

Ключевые слова: сказка литературная, сказка народная, миф, научная фантастика, фэнтези, жанр.

The article deals with the problem of genre peculiarity of literary fairy tale, alone with the typological unity of the folk and literary ones, and the correlation between the science fiction, fantasy, myth, fairy tales is shown.

Key words: literary and folk fairy tales, science fiction, myth, fantasy, genre.

Історико-літературний огляд української прози для дітей та юнацтва II половини ХХ століття, дає підстави стверджувати, що помітне місце в ній посідає жанр літературної казки та її модифікації. Її розвиток порівняно з першими «радянськими» десятиліттями, на яких помітно позначилася офіційна заборона казки (згадаймо ідеологічні настанови Н.Крупської та її прихильників щодо ворожості казки для виховання «радянської людини», потреб влити в оновлені казкові форми соціалістичний зміст тощо), відбувався різними шляхами. Збільшилася кількість казкових творів, ускладнилася їх форма (за рахунок синтезу з реалістичною літературою, науковою фантастикою, міфологією тощо). Поступово оформилися їх функціонально-тематичні різновиди: пригодницько-фантастичні казки (В.Нестайко, А.Костецький, Я.Стельмах),