

Міністерство освіти та науки України
Львівський національний університет імені Івана Франка
Філологічний факультет

Катедра української літератури
імені акад. Михайла Возняка

**ІСТОРИЧНА ПОВІСТЬ Б. ЛЕПКОГО «МОТРЯ»:
ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ АСПЕКТ**

Магістерська робота
студентки II курсу групи ФЛУМ-213
спеціалізації 035.01 Українська мова та література
(освітня програма “Українська мова та література”)
заочної форми здобуття освіти
Кішак Мар'яни Іванівни

Науковий керівник – к.ф.н. доц. Микуш С.

Львів – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. «ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ» ЯК КАТЕГОРІЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА.....	8
1.1. Дефініція поняття «інтермедіальність»	8
1.2. Інтермедіальні дослідження в сучасному літературознавстві... ..	12
1.3. Етапи взаємодії мистецтв в історії нової української літератури.....	17
РОЗДІЛ 2.ВЗАЄМОДІЯ МАЛЯРСТВА ТА ХУДОЖНЬОГО СЛОВА В ІСТОРИЧНІЙ ПОВІСТІ Б.ЛЕПКОГО «МОТРЯ».....	20
2.1. Джерела малярства у прозі Б.Лепкого	20
2.2. Поєднання образотворчого мистецтва та художнього слова в образі Івана Мазепи, головного героя історичної повісті Б.Лепкого «Мотря».....	25
2.3. Літературні образи Мотрі Кочубей, Марії-Магдалини Мазепи, Любові Кочубей, героїв історичної повісті «Мотря» Б.Лепкого, крізь вплив малярства.....	29
РОЗДІЛ 3. ПОЄДНАННЯ МУЗИКИ ТА ЛІТЕРАТУРИНА ПРИКЛАДІ ІСТОРИЧНОЇ ПОВІСТІ Б.ЛЕПКОГО «МОТРЯ».....	35
3.1. Основа музичності прози Б.Лепкого.....	33
3.2. Український пісенний, танцювальний фольклор в історичній повісті Б.Лепкого «Мотря»	37
3.3. Образ гетьмана Івана Мазепи крізь взаємозв'язок музики та літератури на прикладі історичної повісті Б.Лепкого «Мотря».....	44
ВИСНОВКИ	48
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	57
ДОДАТКИ.....	63

ВСТУП

Художньому процесу кожної епохи властива єдність і цілісність, завдяки чому різні мистецтва творять спільний і неповторний ансамбль. Значною мірою поняття новаторства в літературознавстві пов'язане із застосуванням до спадщини українських письменників нетрадиційних методів аналізу. Цей підхід здатний розширити горизонти інтерпретації тексту, зробити глибшим читацьке сприйняття.

Синтез мистецтв – органічне сполучення, взаємозв'язок різних видів мистецтва у завершеному художньому творі на основі єдиного ідейного задуму. Проблема взаємодії, синтезу мистецтв привернула увагу мислителів ще у VI ст. до н.е. Стародавні греки запримітили, що мистецтва зберігають зв'язок, запозичують засоби творення художнього образу. Проблема мистецької взаємодії була предметом дослідження багатьох учених: Арістотеля («Поетика» (IV ст. до н.е.)), Леонарда да Вінчі («Полеміка живописця з поетом, музикантом і скульптором» (XVI ст.)) та ін.. В українській літературі засновником порівняльного вивчення літератури в системі мистецтв був І.Франко, трактат якого «Із секретів поетичної творчості» (1898) містить розділ «Поезія і малярство» [32]. Згодом ця проблема розглядалася у працях Катерини Шахової («Образотворче мистецтво і література»), Олександра Рисака («Найперше – музика у Слові») та ін. Аналіз літературного твору крізь призму музики, малярства – актуальна проблема для літературознавців.

Характерною ознакою українського культурного життя кінця XIX – початку XX століття була взаємодія різних видів художньої творчості. Відбувався процес переосмислення естетичних критеріїв, виникало зацікавлення музикою та живописом. Простежувалося зростання ролі пластичного мислення. Відбувалося наповнення літератури рубежу століть живописними, музичними образами.

Також актуальною стає тенденція застосовувати замість термінів «взаємодія мистецтв», «синтез мистецтв» поняття «інтермедіальність», яке передбачає організацію тексту через взаємодію різних видів мистецтва.

Терміни «взаємодія мистецтв», «синтез мистецтв», «взаємопроникнення мистецтв» поступово вичерпали свій лексичний потенціал, зіткнувшись зі

специфікою нових видів творчості. Інформатизація суспільства позначилася технізацією багатьох сфер життя, зокрема науки та мистецтва, які вимагають нової термінології.

Інтермедіальність – це відтворення в літературному тексті таких образних структур, що несуть інформацію про інші види мистецтва. Інтермедіальний аналіз спрямований на виявлення засобів суміжних мистецтв, що реалізуються в літературі. Прочитання живописних, кінематографічних чи музичних кодів у ній дозволяє виявити смислові глибини тексту, віднайти приховані відтінки значень. Термін «інтермедіальність» у широкому сенсі означає створення цілісного поліхудожнього простору; у вузькому значенні інтермедіальність – це особливий тип внутрішніх текстових зв'язків у художньому творі, де взаємодіють різні види мистецтва. Завдяки інтермедіальності література підтверджує свій особливий статус мистецтва, здатного відтворювати будь-які інші мистецькі явища.

Поняття «інтермедіальність» виникає в кінці ХХ століття на основі міжмистецьких взаємозв'язків. Інтермедіальність - це художній простір, який характеризується яскравою міжмистецькою взаємодією. Вона розширює діапазон способів передавання значень та сприйняття твору. У науковий обіг термін «інтермедіальність» увів німецький учений Оге Ханзен-Льове у 80-ті рр. ХХ ст. в статті «Проблема кореляції словесного та зображувального мистецтва», проте ще в 1965 році Д.Гігінс вжив слово «інтермедіа», що означало злиття кількох видів мистецтв.

Коректним буде визначення Н.Тітушиної: «У вузькому сенсі інтермедіальність – це особливий тип внутрішньо текстових взаємозв'язків у художньому творі, що базується на взаємодії художніх кодів різних видів мистецтва [29; 16].

В українському літературознавстві актуальною є дефініція В. Просалової: «Інтермедіальність – це спосіб кореляції мистецьких явищ, наявність у художньому творі елементів, транспонованих з інших видів мистецтва» [26; 36].

Теорія інтермедіальності, що інтенсивно розвивається в німецьких (Юргер Мюллер, Іоаким Пех, Йєнс Шрьотер) наукових студіях, є модифікацією теорії

інтертекстуальності, адаптованої до міжмистецьких зв'язків.

Інтермедіальність – не лише наслідок засвоєння, а й підпорядкування літературою виражальних засобів, властивих іншим видам мистецтва. За визначенням Юрія Лотмана, це «текст у тексті», за характеристикою Єжи Фаріно – «мистецтво в мистецтві» [6; 133].

Теорія інтермедіальності, що вийшла за далеко за межі німецької наукової традиції, збагачується завдяки дослідженням про специфіку та зв'язок мистецтв (Ульріх Вайсшайн, Оскар Вальцель), взаємодію літератури і живопису (Борис Галанов, Іван Франко, Наталія Білик, Леся Генералюк), про літературно-музичні кореляції (Вільгельм Вольф, Томас Еліот, Наталія Лупак, Світлана Маценка) [26; 20], про феномен між мистецьких зв'язків у творчості окремих авторів (Наталія Гавдида, Наталія Мочернюк, Леся Генералюк, Микола Ільницький та ін.).

Серед когорти подвижників національно-державного відродження України ХХ століття, творча спадщина яких набуває сьогодні особливого значення, вирізняється постать Богдана Лепкого, письменника, ученого, критика, видавця, публіциста, промовця, перекладача, декламатора, педагога, художника, мистецтвознавця, культурно-просвітнього і громадсько-політичного діяча.

Довгий час поза увагою літературознавців, мистецтвознавців залишалося вправне володіння Б.Лепким художньо-малярськими, музичними формами впливу на читача.

Першим звернув увагу на взаємодію мистецтв у творчості Б.Лепкого Василь Верниволя (В.Сімович), який зауважив, що «Лепкий у поезіях уміє незвичайно гарно змальовувати природу», а окремі вірші короткими реченнями нагадують «легкі штрихи пензля» [11;19]. Микола Сивіцький у своїй монографії вказує на наявність літературно-малярського дискурсу у доробку письменника [30;225]. Намагається осмислити особливості мислення митця із музично-малярським світосприйняттям Наталія Лупак [23]. Визначила форми перекодування невербальних засобів творення художньої образності у вербальні у творах Б.Лепкого, розглядаючи тексти письменника крізь призму живопису, Наталія Гавдида [4]. Лев Лепкий, брат письменника, радив на лірику Богдана Лепкого

«дивитись з малярського боку»¹ [22; 47].

Богдан Лепкий належить до письменників, творчість яких відкрита до міжмистецьких діалогів, він майстерно моделює художній простір з тонким урахуванням звуків, кольору, світла, глибини та детальності зображення, ліній, динаміки.

Однак великоформатних досліджень творчості цього митця багатогранного обдарування обмаль. Сьогодні існує не так багато студій, які презентували комплексний підхід до творчості письменника. Лепкознавство останніх років здобулося на праці Н.Білик, Н.Буркалець, Т.Литвиненко, В.Соколової та ін. Проте жоден із науковців не ставив собі на меті дослідити синтез літератури, малярства і музики в рамках теорії інтермедіальності в історичній повісті «Мотря» Б.Лепкого, який зумів витворити окремий світ української дійсності, наділений особливою притягальною силою, що потребує розгадки.

Отже, тема, обрана для дослідження, є **актуальною**.

Вибір теми базувався на гіпотезі: оскільки Б.Лепкий створював картини, мріяв стати художником, захоплювався пісенним фольклором, музикою та співом, то сліди його мистецтвознавчої ерудиції, малярської майстерності, музичного таланту варто спробувати знайти в літературних текстах.

Об'єктом роботи є синтез мистецтв в історичній повісті Б.Лепкого «Мотря» в рамках теорії інтермедіальності.

Предметом роботи є інтермедіальний аналіз, спрямований на виявлення взаємодії малярства та художнього слова, поєднання музики, танцю та літератури в історичній повісті Б.Лепкого «Мотря».

¹ Тут і надалі статті, твори Б.Лепкого та його сучасників цитуємо зі збереженням особливостей, притаманних українській мові доби автора, за правилами сучасної орфографії та пунктуації.

Мета роботи – проаналізувати особливості дефініції поняття «інтермедіальність»; охарактеризувати інтермедіальні дослідження в сучасному літературознавстві; визначити етапи взаємодії мистецтв в історії нової української літератури; виявити особливості інтермедіальності в історичній повісті Б.Лепкого «Мотря»; описати і проаналізувати синтез мистецтв в аналізованому творі; визначити основи музичності та джерела малярства прози письменника; розкрити музично-малярську грань таланту Б.Лепкого.

Завдання роботи – проаналізувати особливості дефініції поняття «інтермедіальність»; охарактеризувати інтермедіальні дослідження в сучасному літературознавстві; визначити етапи взаємодії мистецтв в історії нової української літератури; визначити основи музичності та джерела малярства прози письменника; описати і проаналізувати синтез мистецтв в історичній повісті Б.Лепкого «Мотря», взаємодію малярства та художнього слова в образах гетьмана Івана Мазепи, Марії-Магдалини Мазепи, Любові Кочубей, героїв історичної повісті «Мотря»; визначити роль пісенного фольклору в цьому творі, охарактеризувати образ головного героя гетьмана Івана Мазепи крізь взаємозв'язок музики та літератури; розкрити музично-малярську грань таланту Б.Лепкого та особливості її прояву у тексті.

Матеріалом для роботи послужила картотека (129 карток) з цитатним матеріалом історичної повісті Б.Лепкого «Мотря».

Наукова новизна дослідження в тому, що робиться спроба реалізувати комплексний підхід до творчості Б.Лепкого; дослідити синтез літератури, музики, танцю та малярства в контексті теорії інтермедіальності в історичній повісті «Мотря», що зумовив неповторну творчу манеру митця.

Методи роботи: біографічний, описовий, порівняльний, метод текстуального аналізу.

Структура роботи. Праця складається зі вступу, трьох розділів основної частини, висновків, списку використаних джерел, додатків.

РОЗДІЛ 1

«ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ» ЯК КАТЕГОРІЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

1.1. Дефініція поняття «інтермедіальність»

Проблема взаємодії мистецтв є однією з головних у сучасному літературознавстві та мистецтвознавстві. Поділ мистецтва на відокремлені області: літературу, живопис, музику, скульптуру, архітектуру – явище, що склалося історично, але це зовсім не властивість самих мистецтв, які взаємодіють та синтезуються між собою. Специфіка, різноманіття та складність форм художньої взаємодії, які вимагають певного естетичного осмислення та систематизації, обумовили появу різних концептуальних підходів до вивчення цього феномену. Особливе місце серед них належить теорії інтермедіальності, що активно розвивається у зарубіжній та вітчизняних науках.

Традиційне поняття «взаємодія мистецтв» змінилося в 1990-х рр.. на інше – «інтермедіальність». Поняття «інтермедіальність» визначається як система цитат з творів одного виду мистецтва в творах іншого, яка виявляє механізми взаємовпливу видів мистецтва. У сферу вивчення взаємодії мистецтв переноситься принцип інтертекстуальності – «кожен текст є інтертекстом, інші тексти, наявні в ньому у певних формах; кожен текст складається з цитат інших текстів [1; 218]. При цьому саме поняття «текст» є ширшим і розглядається як будь-який пов'язаний знаковий комплекс, внаслідок чого текстом можна вважати і твори музики, живопису, скульптури, архітектури.

Кожен вид мистецтва, у тому числі й література, покликані передати доступними їм засобами індивідуальну картину світу митця. Оскільки різні види мистецтва мають різні засоби вираження, особливої уваги потребує проблема перекодування цих творів всередині різних знакових систем, якими є і твори літератури, і мистецтва.

Термін «інтермедіальність» з'явився порівняно недавно, внаслідок нового смислового наповнення поняття «медіа». У більш вузькому трактуванні

інтермедіальність – це особливий тип внутрітекстових взаємозв'язків у художньому творі, що базується на взаємодії художніх кодів різних видів мистецтв. У більш широкому значенні інтермедіальність – це створення цілісного поліхудожнього простору в системі культури [29; 16].

Інтермедіальність - це художній простір, який характеризується яскравою міжмистецькою взаємодією. Вона розширює діапазон способів передавання значень та сприйняття твору. Інтермедіальність часто пов'язують із взаємозв'язком, взаємодією, синтезом мистецтв або перекодуванням.

Поняття «інтермедіальність» виникає в кінці ХХ століття на основі міжмистецьких взаємозв'язків.

У науковий обіг термін «інтермедіальність» увів німецький учений О.Ханзен-Льове у 80-ті рр. ХХ ст. в статті «Проблема кореляції словесного та зображувального мистецтв», проте ще в 1965 році Д.Гігінс вжив слово «інтермедіа», що означало злиття кількох видів мистецтв. Д.Гігінс звертає увагу на доробок письменника-романтика С.-Т.Кольріджа, який у 1812 році застосував слово «інтермедіум» у його автентичному значенні – «посередник» [31; 52].

До інтермедіальності Д.Гігінс приходять, помічаючи тенденцію тогочасних митців виходити за межі традиційних текстів мистецтв і відштовхуючись від терміна «інтермедіа», який пропонує позначати «точнісінько в його сучасному сенсі, щоб окреслити роботи, що концептуально перебувають між медіа». До інтермедіа належать візуальна поезія, візуальна музика, інтермедійна фотографія, фільм, відео, відеокліпи, мистецтво світла, телевізійне мистецтво, комп'ютерна анімація, інтерактивне кіно, театр, балет, тощо. Д.Гігінс виводить появу «інтермедіа» ще із творів 1812 р. письменника-романтика С.-Т.Кольріджа, який при згадці цього слова в нарисі «Про Спенсера» використовує його в однині як «інтермедіум». Тобто інтермедіум як посередник: «Наративна алегорія відрізняється від міфології як реальність від символу, це загалом справжній інтермедіум між людиною та персоніфікацією» [9; 52].

Зовсім неочікувану версію, що вирізняється від загальноприйнятої думки щодо першості в галузі інтермедіальності О. Ханзена-Льове, подає А.Годро

в монографії «Від Платона до Люм'єрів: нарація та демонстрація у літературознавстві та кінематографі». Дослідник віддає першість у використанні терміна «intermediality» Ю.-Е. Мюллеру: «Термін «інтермедіальність», я вважаю, був уперше застосований Юргеном Ернстом Мюллером у 1980-ті», - посилаючись на статтю самого Ю.-Е. Мюллера «Комедія «TopHat» та інтермедіальність музичної комедії» [9; 52]. Задовго до появи назва явища у критиці мистецтва, чому й було присвячене есе «Інтермедіа» Д.Гігінса, виходили окремі дослідження літератури у взаємозв'язках з іншими видами мистецтва, до того ж ці взаємозв'язки не були уніфіковані під одним терміном [9; 52].

Префікс «інтер» у цих лексемах означає «між», тобто «інтермедіальність» може бути перекладена українською мовою як «міжмедіальність». Термін утворився, очевидно, за аналогією до поняття «інтертекстуальність», коли стала потреба розмежування між текстових і міжмистецьких зв'язків. Складник «медіа» є множиною до слова «медіум», що в перекладі з латини означає «середина», «середній». Цей корінь є твірною базою для слів, які згодом були адаптовані українською мовою: медіана, медіум, мас-медіа, мультимедіа тощо. Таке розгалужене словотвірне гніздо вводить поняття «інтермедіальність» до системи сучасної термінологічної парадигми [9; 16].

Прагнення порівнювати різні види мистецтва виникло в європейській цивілізації ще в античні часи, але лише наприкінці ХХ століття з'явилися передумови для активного використання цього терміна. До цього спричинилася трансформація уявлення про саме мистецтво, яке стали тлумачити як зливok інформації, повідомлення, месидж. Мистецтво – це медіа, посередник, поєднання матеріального та духовного.

Терміни «взаємодія мистецтв», «синтез мистецтв», «взаємопроникнення мистецтв» поступово вичерпали свій лексичний потенціал, зіткнувшись зі специфікою нових видів творчості (наприклад, нет-арт, стріт-арт), хоча й досі активно вживаються в мистецтвознавчих дослідженнях. Інформатизація суспільства позначилася технізацією багатьох сфер життя, зокрема науки та мистецтва, які вимагають нової термінології.

За Оге Ханзен-Львове, інтермедіальність – це переклад (з мови одного виду мистецтва мовою іншого) у межах однієї культури або об'єднання між різними елементами мистецтва. Однак, переклад є складником концепту з ширшим семантичним полем – взаємодія. Тому коректним буде визначення Н.Тітушиної: «У вузькому сенсі інтермедіальність – це особливий тип внутрішньо текстових взаємозв'язків у художньому творі, що базується на взаємодії художніх кодів різних видів мистецтва [29; 16].

В українському літературознавстві актуальною є дефініція В. Просалової : «Інтермедіальність – це спосіб кореляції мистецьких явищ, наявність у художньому творі елементів, транспонованих з інших видів мистецтва» [17; 36].

Виділяють чотири класичні інтермедіальні складові частини:

- інтермедіальний елемент як найменша складова частина літературного тексту, який створено у процесі взаємодії мистецтв (в літературному тексті автор може апелювати до термінологічної бази іншого виду мистецтва) ;
- інтермедіальний герой – образ, персонаж, представлений в ракурсі декількох мистецтв;
- інтермедіальна композиція – використання структури твору іншого виду мистецтва (автор звертається до опису будь-якого виду мистецтва в структурній композиції художнього тексту);
- інтермедіальний жанр – жанр, який може бути представленим в інших видах мистецтва.

Твір словесного мистецтва є не лише інтертекстуальним, оскільки складається із цитат з інших літературних текстів, а й інтермедіальним, тому що в його структуру залучаються «цитати», запозичені з текстів іншого роду, створені мовами інших видів мистецтв. У цій інтерпретації поняття «текст» слід розуміти ширше: не лише як літературний, а й як «текст мистецтва», «надтекст».

Інтермедіальність слід співвідносити, з одного боку, з поняттям «взаємодія мистецтв» чи «синтез мистецтв», а з іншого – з поняттям «інтертекстуальність», що характеризує взаємодію авторських свідомостей і текстів. Розмежування інтертекстуальності як взаємодії вербальних текстів та інтермедіальності як

кореляції різних видів мистецтва здійснене В.Мюллером. У першому випадку йдеться про між літературну, міжтекстову взаємодію, а в іншому – про взаємовисвітлення літературою інших видів мистецтв, репрезентацію мистецтва в художній літературі [26; 19].

Отже, більшість сучасних досліджень мають інтердисциплінарний характер, оскільки нема жодної автономної дисципліни, відокремленої повністю одна від одної, тому в ХХІ ст. будь-який кінцевий продукт стає синтезом багатьох усвідомлених лейтмотивів та неусвідомлених архетипів. Інтермедіальність розвивається разом із поняттями «взаємодія мистецтв», «синтезія», «сугестія» й багатьма іншими; це розмивання меж тексту до нетекстуальних площин, створення тексту поза його межами. В інтермедіальності взаємодіють слово та образ, візуальне та акустичне. Завдяки інтермедіальності література підтверджує свій особливий статус мистецтва, здатного відтворювати будь-які інші мистецькі явища.

1.2. Інтермедіальні дослідження в сучасному літературознавстві

Інтермедіальні дослідження в літературознавстві досі залишаються порівняно новим напрямом інтертекстуального аналізу, увага якого зосереджується на взаємодії авторських свідомостей і художніх текстів. В інтертекстуальних студіях йдеться про зв'язок вербальних творів, автори яких реагують на мотиви, образи, ідеї, художні знахідки попередників, а в інтермедіальних дослідженнях – про висвітлення літературою інших видів мистецтва, тобто фіксацію в художньому творі притаманних іншим видам мистецтва ознак: візуальності живопису, пластичності скульптури, вражальності музики тощо.

У праці «Із секретів поетичної творчості» І. Франко простежує, якими імпресивними (виражальними, сугестивними) засобами текст формує зорові й слухові враження в читача, перетворюючи його на глядача і слухача [32].

Увагу до інтермедіальних досліджень можна пояснити кількома чинниками. По-перше, сучасна людина, яка живе в медіатизованому суспільстві, схильна досліджувати феномени, що постають на межі наук, дисциплін, видів діяльності

зокрема, видів мистецтв. По-друге, на початку ХХ століття відбувся стрімкий розвиток гібридних видів мистецтв (на кшталт перформансу), які можна вивчати, добре знаючи елементи, з яких вони створені. По-третє, прослідковується тенденція до зменшення ваги літератури як виду мистецтва, що зумовлено послабленням її пізнавальної функції: письменство перестало бути головним джерелом знання про світ. Зворотнопропорційно збільшилася естетична функція художнього тексту, який часто пов'язаний з іншими видами творчості. По-четверте, дослідження інтертекстуальності в певному сенсі вичерпало себе, і науковців почали цікавити зв'язки не між текстами, а зв'язки тексту між видами мистецтв, такими, як живопис, музика, кінематограф [29; 15].

Термін «інтермедіальність» став відомим в завдяки німецькому ученому О.Ханзен-Льове, який використав його у 80-ті рр. ХХ ст. в статті «Проблема кореляції словесного та зображувального мистецтва», проте ще в 1965 році Д.Гітінс вжив слово «інтермедіа», що означало злиття кількох видів мистецтв. Д.Гітінс звертає увагу на доробок письменника-романтика С.-Т.Кольріджа, який у 1812 році застосував слово «інтермедіум» у його автентичному значенні – «посередник» [31; 52].

Теорія інтермедіальності, що інтенсивно розвивається в німецьких (Юргер Мюллер, Іоаким Пех, Йєнс Шрьотер), російських (Ірина Борисова, Наталя Тітушина, Наталя Миш'якова) наукових студіях, є модифікацією теорії інтертекстуальності, адаптованої до міжмистецьких зв'язків .

Н.Тітушина розглядає інтермедіальність як «специфічну форму діалогу культур, здійснювану завдяки взаємодії художніх образів чи стилістичних прийомів» [26; 18].

Розмежування інтертекстуальності як взаємодії вербальних текстів та інтермедіальності як кореляції різних видів мистецтва було здійснене В.Мюллером [26; 19].

В аспекті інтермедіальності важливою є ідея Юрія Лотмана про «поліглотизм» культури та будь-якого художнього твору: «Культура поліглотична, і тексти її завжди реалізуються у просторі як мінімум двох семіотичних систем» [8; 60].

Явище поліглотизму виникає під час взаємодії різних семіотичних кодів у структурі художнього тексту. У системі інтермедіальних відносин перекодування знаків однієї семіотичної системи в іншу супроводжується взаємодією смислів.

На відміну від традиційного виявлення взаємозв'язку чи синтезу мистецтв, основою інтермедіального аналізу стало розуміння мистецтва як своєрідної знакової системи. Кожний вид мистецтва володіє притаманними йому засобами творення образу: література – словом, живопис – кольором і лінією, музика – звуком.

Інтермедіальність – не лише наслідок засвоєння, а й підпорядкування літературою виражальних засобів, властивих іншим видам мистецтва. За визначенням Юрія Лотмана, це «текст у тексті», за характеристикою Єжи Фарино – «мистецтво в мистецтві» [6; 133].

Віра Просалова використовує цей термін у процесі аналізу художньої літератури: «Інтермедіальність – це відтворення в літературному тексті таких образних структур, що несуть інформацію про інші види мистецтва, інтермедіальний аналіз спрямований на виявлення засобів суміжних мистецтв, що реалізуються в літературі» [27; 49].

Теорія інтермедіальності, що вийшла за далеко за межі німецької наукової традиції, збагачується завдяки дослідженням про специфіку та зв'язок мистецтв (Ульріх Вайсшайн, Оскар Вальцель), взаємодію літератури і живопису (Борис Галанов, Іван Франко, Наталія Білик, Леся Генералюк), про літературно-музичні кореляції (Вільгельм Вольф, Томас Еліот, Світлана Маценка) [26; 20], про феномен міжмистецьких зв'язків у творчості окремих авторів (Наталя Гавдида, Наталя Мочернюк, Леся Генералюк, Микола Ільницький та ін.).

Німецький компаративіст Ульріх Вайсшайн виділяє такі види міжмистецьких висвітлень у контексті літератури та малярства: «твори мистецтва, які відображають та інтерпретують відповідну історію, а не є просто ілюстрацією до тексту; літературні твори з описом окремих творів мистецтва; літературні твори, які створюють чи перетворюють зразки мистецтва; літературні твори, що імітують образотворчі стилі; літературні твори, що використовують технічні прийоми образотворчих мистецтв (монтаж, колаж, гротеск); літературні

твори, що співвідносяться з образотворчим мистецтвом або передбачають спеціальні знання з історії мистецтв; синоптичні жанри (емблема); літературні твори на ту саму тематику, що й твори мистецтва» [26; 23].

Олександр Махов розрізняє способи музичності літературного твору, зокрема виявлення в літературі формотвірних прийомів, таких, як контраст, повтор, наростання і спад (крещендо і дімінуендо). Дослідник стверджує, що література точно не відтворює «ту чи іншу форму в її конкретності, але завдяки загальним прийомам формотворення може відтворювати якусь загальну лінію музичного твору». Проте ототожнення конкретної музичної форми зі структурою художнього твору вченому здається спрощенням [27; 52].

У літературі репрезентується невидиме, візуальне. На думку Тетяни Бовсунівської, «синтетичний образ літературного твору як симбіоз Слова, Кольору, Звуку – це не тільки словесний образ, збагачений новими структурними компонентами. На горизонтальний рівень (сюжетна канва, лейтмотив, образна система) накладаються вертикальні амплітуди, художнє слово постає водночас у декількох вимірах: семантико-емоційному, ритміко-мелодійному, колористичному, тобто в силових полях словесної, музичної та живописної образності [5; 41].

У праці «Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури» Віра Просалова аналізує літературно-мистецькі кореляції в українській літературі ХХ століття, специфіку літературно-музичних, літературно-живописних співвіднесень, досліджує творчість авторів, які реалізували себе в різних мистецьких ампуа [26].

Людмила Бербенець у статті «Деякі аспекти тлумачення термінів і понять у межах інтермедіальних студій» аналізує походження термінів «інтермедіа», «інтермедіальність», їхні зв'язок і залежність, їх тлумачення від значення термінів «медіум», «медіа». Особливу увагу приділяє поглядам на інтермедіальні феномени і студії таких відомих дослідників, як В. Вольф, Д. Гігінс, К. Клювер, М. Маклюен, І. Раєвські, Є. Шретер, та інших [2]. Людмила Бербенець зазначає, що термін ««інтермедіа» Д. Гігінса і мистецтво, яке цим терміном позначалося в 1960-х роках,

мають певний стосунок до марксистських поглядів на відчуження і поділ праці, а прихильники модерністського чистого мистецтва навпаки розглядають їх, як прояв капіталізму і механізмів впливу у капіталістичному суспільстві видовищ; а значення термінів «медіум», «інтермедіа», «інтермедіальність» мають певні політичні виміри, які варто брати до уваги під час аналізу конкретних мистецьких і, зокрема, літературних творів» [2; 7].

Уже традиційним для вітчизняного літературознавства стало широке розуміння інтермедіальності. Її пов'язують із взаємодоповненням (взаємозв'язком) мистецтв, здатних на самостійне існування.

Взаємодоповнення, на думку Лесі Генералюк, може ґрунтуватися на: рецепції або дублюванні тем, сюжетів, образів, ідей з різних художніх систем (література і театр, література і кіномистецтво, тощо); взаємодії (взаємовпливі) - співдія двох мистецтв на користь збагачення одного з них або ж обох [12; 85].

Микола Ігнатенко, Анатолій Волков наголошують, що кожен синтез – взаємодія, але не кожна взаємодія є синтезом. Синтез мистецтв веде до активніших, більш масштабних перетворень і, хоча б тому, що він «знаходить своє вираження у зміні структури художнього мислення, у формуванні глобального його характеру» [15;17].

В останні десятиліття для пояснення інтермедіальності активно використовується поняття «інтерсеміотика». Микола Ігнатенко й Анатолій Волков у «Лексиконі загального та порівняльного літературознавства» пояснюють інтерсеміотику як «перекодування, перекладання створених в одній знаковій системі образів образами іншої системи» [15; 229]. Це явище виникає тоді, коли реципієнт розшифровує текст, використовуючи інший код (художню мову).

Світлана Маценка у праці «Метамистецтво: словник досвіду термінотворення на межі літератури й мови» утверджує ідею провідної ролі музики в німецькій культурі в її тлумаченні романним словом і безпосередньому впливі на естетику й поезику самого роману [24].

Діалогу з образотворчим мистецтвом й завдяки цьому збагаченню літератури присвячено дослідження Наталі Мочернюк «Поза контекстом: інтемедіальні стратегії літературної творчості українських-художників міжвоєнтя» [25].

Заслуговує на увагу розвідка Миколи Ільницького про поезію міжвоєнного двадцятиліття, яка «розвивалася у тісному зв'язку з іншими видами мистецтва, передусім з образотворчим» [16; 5].

Отже, сприймаючи текст як цілісну, самостійну художню структуру, ми не відділяємо елемент живопису чи музики, для нас він існує у великому цільному полотні тексту. Разом з ним ми і декодуємо сам текст, виділяючи в ньому вже нові грані завдяки інтемедіальності.

Завдяки інтемедіальності література підтверджує свій особливий статус мистецтва, здатного відтворювати будь-які інші мистецькі явища.

1.3. Етапи взаємодії мистецтв в історії нової української літератури

Українська культура завжди вирізнялася особливим синкретизмом, тож міжмистецька творчість різнобічних творчих особистостей є непоодиноким фактом у минулих століттях і до сьогодні. Характер міжмистецької взаємодії визначає своєрідність кожної мистецької епохи. Види мистецтва взаємодіють між собою, взаємопроникають один в одного, транспонують елементи інших видів.

Історія нової української літератури дає підстави виділити періоди, коли інтемедіальність ставала концептуальним елементом, який поєднував різні види мистецтва.

Ознаки інтемедіальності, як зазначає Леся Генералюк у монографії «Універсалізм Шевченка», виразно помічаємо в творчості Т.Шевченка – поета, художника, прекрасного виконавця українських народних пісень [29; 17]. Серед прикладів поетичної зображальності і музичності - вступні акорди Шевченкової балади «Причинна», де поєднано динамічні слухові («реве та стогне», «вітер завива», алітерація «р») та зорові («Дніпр широкий», «додолу верби гне високі, горами хвилю підніма») образні деталі, які, до речі, здатні не лише

навіювати сильні й різноманітні почуття й думки, що стосуються зображеного світу - стихії розбурханої природи і вірного кохання, а й, завдяки усталеній у суспільстві рецептивній традиції (ті строфи, як відомо, стали народною піснею), символізувати незнищенні духовні цінності. Актуалізація міжмистецьких зв'язків пов'язана із масштабами художнього мислення Кобзаря.

Вдруге інтермедіальність сягає піку на межі XIX-XX століть у період стрімкого розвитку модернізму. Леся Українка, Василь Стефаник, Михайло Коцюбинський, Ольга Кобилянська, Богдан Лепкий, поети «Молодої музи» розширювали межі мистецького світобачення за допомогою мистецтв, насамперед музики та живопису [29; 17]. Модернізм багатий на приклади співпраці поетів та художників, діалогу поезії та живопису, у якому вони виходять за власні межі, а відповідно й постаті.

Втретє інтермедіальність була актуальною у 20-30-ті роки XX століття. Жовтневий переворот 2017 року, більшовицько-українська війна 1917-1922 рр., творчість митців Розстріляного відродження, надії на зміни в українському суспільстві частково створювали умови для розвитку всіх сфер художньої творчості та зв'язків між ними. Одним з найяскравіших явищ того часу є поезомалярство футуристів. Важливим став у цьому контексті й кінематограф, який оновив мистецтво загалом.

Четвертим етапом розвитку інтермедіальності, як зазначає Віра Просалова в монографії «Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури», безперечно, можна вважати українську еміграційну літературу,представлену Євгеном Маланюком, Оксаною Лятуринською, Еммою Андієвською,Вірою Вовк, Святославом Гординськимта ін. [26; 75]. Для письменників-емігрантів реалізація в інших видах мистецтва мала компенсаторну, терапевтичну функції, дозволяла силою уяви подолати інформаційний розрив з Україною.

Уп'яте інтермедіальність стає актуальною у творчості українських шістдесятників (Ліни Костенко, Василя Симоненка, Івана Світличного та ін.), вона об'єднує різні мистецтва, формує специфічну духовну атмосферу. Актуальність

інтермедіальності відбувається у зв'язку з прагненням письменників зробити потужною естетичну функцію літератури. У творчості поетів-шістдесятників виразно прослідковуються живописні, музичні, образотворчі, кінематографічні елементи. Ці інтермедіальні аспекти збільшують вагу естетичного критерію в творах [29; 17].

Ушосте інтермедіальність сягає вершини в епоху постмодернізму (кін. ХХ поч. ХХІ ст.), коли поняття «медіа» отримує нове осмислення, а мистецький твір розглядається як одне з джерел інформації. У добу постмодернізму навіть сама постать людини стає інтермедіальною в найширшому значенні цього слова.

Отже, інтермедіальність можна вважати ознакою, що відображає тенденції розвитку сучасної цивілізації та культури. Звернення до інших видів мистецтва дозволяє митцеві повніше себе реалізувати, яскравіше виявити своє авторське Я, експериментувати та розширювати зображально-виражальні можливості художнього слова. Література більше, ніж інші види мистецтва, активніше акумулює в собі міжмистецькі зв'язки, адже слово, словесний образ здатні відображати широкий спектр людських емоцій, думок, підсвідомих та свідомих порухів.

РОЗДІЛ 2

ВЗАЄМОДІЯ МАЛЯРСТВА ТА ХУДОЖНЬОГО СЛОВА В ІСТОРИЧНІЙ ПОВІСТІ Б. ЛЕПКОГО «МОТРЯ»

2.1. Джерела малярства у прозі Б.Лепкого

Б.Лепкий у літературі зумів витворити окремий світ української дійсності, наділений особливою притягальною силою, що потребує розгадки. Неповторність творчої манери письменника у тому, що на різних рівнях художньої структури його творів присутня малярська домінанта. Упродовж життя Б.Лепкий багато малював, цікавився розвитком вітчизняного та світового живопису, мріяв стати історичним художником.

Визначальний вплив на формування естетичних поглядів Б.Лепкого мали батьки, талановиті, освічені люди. Мати (див. додатки) - Домна, з роду Глібовицьких - гарно співала, грала на гітарі, малювала, тому саме від неї, як вважали родичі, син Богдан успадкував здібності до образотворчого мистецтва та музики. Батько - Сильвестр – священик, знав латинську, грецьку, старосєврейську, німецьку, польську мови, грав на скрипці, вивчав історію, літературу, фольклор, музику та живопис. Батько Б.Лепкого відомий у літературних колах як поет і прозаїк Марко Мурава. Він був дуже ерудованою людиною.

У будинку Лепких було чимало картин, кожна з яких залишила певний слід у душі письменника. Найбільше запам'яталися, як згодом згадував Б.Лепкий, «полотно із зображенням Венеції, копія роботи відомого польського художника Яна Матейка «Хасан топить зрадливу дружину» (див. додатки) та портрет діда письменника, отця Михайла Глібовицького» [18; 60-62]. Дитячі враження від картин були настільки сильними, що зорові образи згодом трансформувалися у вербальні та реалізувалися у творчому доробку; персоніфікований образ «портрети предків» став згодом наскрізним символом письменницької спадщини митця, втіленням спадкоємності поколінь, історичної пам'яті. Картини із зображенням представників минулих поколінь неодноразово персоніфікуються і на сторінках

історичної повісті «Мотря», що було, на думку Н.Гавдиди, також «проявом юнацької мрії письменника стати малярем» [11;34].

Б.Лепкий, художник за світосприйняттям, любив спілкуватися з німецьким малярем Швугером, який часто гостював у будинку батьків. У родинній колекції були ікони, написані церковним малярем Юрком Райзнером, та італійське полотно «Магдалина кається», авторство якого приписують В.Тиціану (див. додатки). Ця картина надихнула Б.Лепкого на змалювання згодом золотокосих героїнь на сторінках творів. Нахил до малювання проявився у Богдана Лепкого раніше, ніж письменницькі здібності. Батько підтримував зацікавлення сина живописом і мріяв, щоб він став історичним художником. На сторінках «Казки мого життя» Б.Лепкий згадував: «А все ж таки мене куди більше манило до себе малярство» [18; 169]. Захоплення образотворчим мистецтвом у письменника відбулося завдяки родинному вихованню, оскільки саме в сім'ї формувалися його естетичні погляди.

На творення образного мислення митця вплинула також мальовнича природа рідного краю, яка сприяла виробленню пластичного сприйняття ліній та перспективи. Письменник згадував, що на краєвид міг дивитися годинами, забуваючи про всіх і вся, хоч в цьому краєвиді нічого незвичайного й не було, ні гір, ні водопадів, ні руїн замків. Смуги селянських нив, перерізані вузькою доріжкою, місток над річкою, самотній кущ, яким хитає вітер, темний вал хмар, за які сховалося сонце – такий простий краєвид часто був малярським натхненням митця.

Виростав майбутній письменник також і у літературній атмосфері. Його батько, поет і прозаїк Марко Мурава, мав чималу бібліотеку, а Богдан Лепкий завжди любив читати. Нахил до малювання проявився у митця раніше, ніж поетичні здібності. «Я дуже любив спів і музику, але за малярством пропадав. На мене дивилися як на маляра в майбутності, але вірші я також писав», - зазначав Б.Лепкий [18; 156].

Отець Сильвестр підтримував інтерес сина до образотворчого мистецтва, мріяв, щоб він став історичним художником, але захоплення літературою не схвалював. Проте зацікавленню мистецтвом слова сприяла сама атмосфера батьківського дому Б.Лепкого, адже в родині існував звичай проводити літературні

вечори.

Під час навчання в Бережанській гімназії, де опікувалися обдарованими учнями і навчалось багато музикантів і художників, формувалися підвалини літературно-малярської взаємодії у творчості письменника.

На жаль, перші малюнки, як і перші проби пера митця не збереглися. Приватним учителем Б.Лепкого був Юліан Панькевич, майбутній випускник Віденської академії образотворчих мистецтв, український художник, літератор, громадський діяч. Незабутнє враження на митця справив величний іконостас Василянського монастиря в Краснопуші, на жаль, цей шедевр українських художників згорів через необережне поводження зі свічками, Б.Лепкий лише зберіг його опис у «Казці мого життя».

Ще навчаючись у Бережанській гімназії, він писав портрети визначних українських діячів. Згодом було навчання у Віденській академії мистецтв та на філософському факультеті Віденського університету. Митець дуже швидко розчарувався, бо не сприйняв формалізму освіти та консервативної методики викладання живопису. Невдоволення малярськими студіями, туга за рідним краєм і сім'єю лягали на папір поетичними рядками. Одночасно Б.Лепкий почав друкувати свої поетичні та прозові твори у різних часописах, підписуючи їх криптонімами. Михайло Новицький (Петрушевич), талановитий лірик, який випадково побачив поезії Б.Лепкого, високо їх оцінив та наполягав, щоб його товариш покинув малярство і брався до пера. Згодом вийшли в світ вірші, оповідання, повісті, наукові дослідження, публіцистичні статті та роман-епопея «Мазепа».

Проте Б.Лепкий ніколи не захоплювався мистецтвом слова настільки, щоб забути про малярство, писав картини, вивчав історію мистецтв, публікував мистецтвознавчі студії. У своїй літературній діяльності письменник залишався художником, що було зумовлено особливостями його світобачення та світосприйняття. Продовжив митець здобувати освіту у Львівському університеті.

Молодий Богдан Лепкий був знайомий із багатьма відомими українськими культурними діячами: Філаретом Колесою, Кирилом Студинським, Василем Щуратом, Іваном Франком, Осипом Маковеєм, Миколою Вороним, Соломією

Крушельницькою, Андрієм Чайковським, Михайлом Коцюбинським, Василем Стефаником, Ольгою Кобилянською, художниками Олексою Новаківським, Михайлом Бойчуком та Іваном Трушем, які впливали на його життєвий та творчий шлях.

Мистецтво початку ХХ століття характеризувалося розмаїттям та поєднанням різних стильових напрямків, риси реалізму та модернізму простежуються і у творчості Б.Лепкого, який був також активним учасником літературного угруповання «Молода муза».

Спогади Лева Лепкого, Миколи Чайковського засвідчують, що інтерес митця до історичного малярства викликаний також творчістю Яна Матейка. Тяжіння до широкоформатності та червоного кольору, яке домінує у полотнах цього польського художника, простежуватиметься і у словесно-колористичній системі Богдана Лепкого, символізуючи владу, силу, кров та страждання. Під впливом картин Яна Матейка Б.Лепкий створив низку полотен, які до сьогодні, на жаль, не збереглися. Як стверджував Лев Лепкий: «Упродовж навчання у Віденському університеті Богдан Лепкий написав картини: «Козак із конем», «Коронація Данила», «Спалення Насті Чагрівної»» [22; 160]. На жаль, чимало живописних полотен майстра слова та барв втрачено.

Картина Яна Матейка «Блазень Станьчик» (див.додатки) спонукала Б.Лепкого до створення в історичній повісті «Мотря» образу карлика-шляхтича, цей блазень був подарунком російського царя Петра I Іванові Мазепі. Письменник піднімав проблему нерозуміння між одиницею та загалом, лідером та натовпом. На думку Н.Гавдиди, «якщо поляки дотепер на події власної історії дивляться крізь призму картин Яна Матейка, то українці інформацію про героїчне минуле свого народу черпають зі словесної спадщини Богдана Лепкого» [11; 57].

Випускника Віденської академії мистецтв, художника Миколу Івасюка та Богдана Лепкого поєднувало бажання увічнювати пензлем епізоди національного героїчного минулого. Ці творчі взаємини наклали відбиток і на літературній спадщині письменника. Полотно Миколи Івасюка «В'їзд Хмельницького до Києва» (див. додатки) спонукало Б.Лепкого написати на цю тему ціле мистецтвознавче

дослідження. Згодом відгомін цієї картини можна буде прочитати на сторінках історичної повісті «Мотря» [30; 215].

На особливу увагу заслуговує широкоформатне, розміром на всю стіну, полотно «Коронація Данила», написане Б.Лепким при консультаціях Миколи Івасюка, яке «відобразило один з етапів становлення та розвитку українського історичного малярства та відіграло важливу роль у формуванні Б.Лепкого-письменника» [11; 65]. На жаль, доля цієї картини сьогодні не відома, оскільки її слід загубився в роки воєнних лихоліть. Заплановані в молодості широкі малярські полотна митець реалізував пером, зокрема в історичних повістях.

Під час перебування в Кракові Б.Лепкий цікавився пам'ятками українського мистецтва у різних польських музеях, особливо портретами гетьмана Івана Мазепи. Виявлені твори аналізував, відшукував спільні риси, притаманні всім портретам , моделював словесний портрет українського гетьмана для майбутніх прозових творів, зокрема для історичної повісті «Мотря». Допомагав художнику Осипу Куриласу під час його роботи над портретом Івана Мазепи (див. додатки). Згодом це полотно викликало появу у творчому доробку Б.Лепкого мистецтвознавчого дослідження «Як виглядав гетьман Іван Мазепа?». Живописні полотна із зображенням гетьмана митець розшукував також у Краківській академії мистецтв, Академії наук, Музеї народовому, домі-музеї Яна Матейка, бібліотеці Чапських.

«Богдан Лепкий ніколи не захоплювався пером настільки, щоб забути про пензель: писав картини, вивчав історію мистецтв, друкував культурологічні дослідження, популяризував доробок українських художників»[11; 47] .

Своє захоплення малярством митець проніс через усе життя, писав портрети княгині Ольги, Володимира Мономаха, Богдана Хмельницького, Івана Богуна, Івана Мазепи, Лесі Українки, портрети рідних; здебільшого це були графічні мініатюри.

Отже, юнацька мрія Богдана Лепкого стати живописцем реалізувалася не лише в його художніх полотнах, а й у текстах. Багатогранний талант, образне мислення митця, яке відтворювало мрії, думки, образи і словом, і кольором, стали основою для взаємодії малярства та літератури у його творах . Доробок Б.Лепкого є певним відображенням мистецької парадигми кінця XIX – початку XX століття,

тому важливо розглядати його словесну спадщину в контексті зацікавлення митця живописом.

2.2. Поєднання образотворчого мистецтва та художнього слова в образі Івана Мазепи, головного героя історичної повісті Б.Лепкого «Мотря»

Поява епопеї про гетьмана Івана Мазепу була виявом соборницьких поглядів і чіткої громадянської позиції Б.Лепкого. Як згадував син автора, Лев-Ростислав, батько «хотів блиском гетьманської булави вибити українцям з голови почуття меншовартості» [11; 123].

Літературознавець Надія Білик стверджує, що саме студії Богдана Лепкого над портретом Івана Мазепи пензля Осипа Куриласа (див. додатки) стали своєрідним поштовхом до створення ним літературного образу гетьмана [4; 289]. Портрет, написаний О.Куриласом, вийшов дуже вдалим і викликав щире захоплення у Б.Лепкого.

Письменник активно цікавився живописними полотнами із зображеннями Мазепи, а у своєму дослідженні «Як виглядав гетьман Іван Мазепа?» намагався з'ясувати, котрий із його портретів є правдивим, а також зауважував, що існують малярські полотна, які не мають нічого спільного з Іваном Мазепою. Проаналізувавши всі відомі йому картини, дослідник сформував словесний опис цієї визначної особи: «Високе кругле чоло, довгий тонкий, трохи вірлиний, ніс, вигнуті піднесені брови, мудрі темні очі... На всіх портретах розум і достойність, хитрості не видно, жорстокості також ні, скорше дотеп і гумор, особливо на портреті з колекції Бутовичів»[21; 441].

Створюючи образ гетьмана Івана Мазепи в історичній повісті «Мотря», письменник проводив паралель з полотнами Антоніса ван Дейка, знаменитого фламандського живописця, майстра аристократичного портрету, відомого своїми портретами членів королівської родини. Він, як і Б. Лепкий, писав з надприродною віртуозністю, встановив жанри елегантності в жанрі. Антоніс ван Дейк прагнув створювати масштабні роботи, надаючи героям своїх полотен вишуканості та

індивідуалізованості.

Тяжів до широкоформатності та вишуканості в письменстві й Богдан Лепкий, пенталогія «Мазепа» (частиною якої є історична повість «Мотря») – це історичний панорамний твір. Письменник, як і Антоніс ван Дейк, активно використовує символіку та алегорію.

Б.Лепкому у змалюванні образу Івана Мазепи близькі, характерні для цього фламандського художника, возвеличена вишуканість, благородство образу героя, чуйність до неповторних особливостей та високого інтелекту гетьмана.

В образі Івана Мазепи, головного героя повісті «Мотря», можна простежити алюзії на полотна Антоніса ван Дейка «Карл I (король Англії)», «Карл I в трьох ракурсах», «Карл I, король Англії, на полюванні» (див.додатки): «Гетьман умів панувати над собою. Ніколи його обличчя не зраджувало перед людьми того, що діялося в душі. В душі лютувала буря. На обличчі була погода: гладке високе чоло, глибокі, темні, вдумливі очі, приваблива усмішка на вузьких устах, - гетьман являвся людям, як мистецький портрет Ван Дейка. Був середнього росту, худощавий; мимо сьомого хрестика на плечах, тримався просто, як двадцятилітній молодець, ходив певно і рівно; рухи мав здержливі, але природні, гнучкі, але гармонійні» [20; 243].

Король Карл I на полотнах Антоніса ван Дейка зображений елегантним, аристократичним, вишуканим. Густі брови, важкі повіки, довгий ніс, вуса, волосся, густа борідка, риси обличчя тонкі. Король спокійний, упевнений, незалежний, з високим рівнем інтелекту та почуттям гідності. Пряма постава, худорлявість, благородство, упевненість та спокій на обличчі, демонстративність жесту, духовний аристократизм навіюють асоціації з українським гетьманом. Яскраво освітлені обличчя та тонкі руки Карла I контрастують на темному фоні, підкреслюючи виразність портрета.

Б.Лепкий також зазначає, що гетьман «має малі тонкі руки» [20; 5], «І він (Іван Мазепа) гладив щонайкращу троянду своєю білою, малою рукою» [20; 32]; «цар ... стиснув тонку долоню Мазепи» [21; 10].

Богдан Лепкий та Антоніс ван Дейк тяжіли до драматичного вирішення тем, зосереджуючи увагу на психологічних аспектах життя окремих героїв, вони зуміли відчувати те, що недоступне звичайній людині – глибину думок, тайну чужої душі, передбачити майбутні події. Митці майстерно творили новий, власний світ в письменстві та малярстві.

Картина польського художника, майстра історико-патріотичних полотен Яна Матейка «Блазень Станьчик» («Станьчик на балу королеви Бони Сфорца» хоча, за правдою історії, у назві має згадуватися двір королеви Барбари Заполя) (див. додатки) спонукала Б.Лепкого до створення в історичній повісті «Мотря» образу карлика-шляхтича, цей блазень був подарунком російського царя Петра I Іванові Мазепі. Через образ Станьчика письменник піднімав проблему нерозуміння між одиницею та загалом, лідером та натовпом.

Основна композиція полотна Яна Матейка побудована на контрасті між серйозним блазнем, який є центром картини, та веселістю балу на задньому плані. Вираз обличчя Станьчика не схожий на те, чого можна очікувати від блазня. Він сумний, занурився в роздуми. На столі лежить лист, де, мабуть, повідомлено про те, що Річ Посполита втратила наступні польсько-литовські, Смоленську фортецю, яку захопила Московія. Це було причиною смутку Станьчика та спонукало до роздумів про долю Вітчизни. Лист, мабуть, був залишений якимось чиновником, і лише блазень усвідомлює його значення, поки керманічі влаштовують бал, незважаючи на погані новини. Смутком відгукується Станьчик на звістку про втрату державою ще одного міста. У його руках лютня, символ слави, в часи Яна Матейка вважалася символом руйнування моральних цінностей, музичний інструмент натякає на виродження династії польських королів Ягеллонів. Вибите чи розбите вікно та зім'ята скатертина навіюють зміну перебігу історичних подій. У вікні видно затемнений профіль Вавельського собору в Кракові, де відбувалася коронація королів Польщі. Поряд у небі комета, провісник нещастя. Додають тривоги три зірки поясу Оріона, який в античній міфології був величним мисливцем, згодом знищеним укусом скорпіона.

Таким чином Богдан Лепкий в історичній повісті «Мотря», проводячи паралелі між зображеним на полотні Яна Матейка та історичними подіями, натякає на майбутню поразку гетьмана Івана Мазепи та шведського короля Карла XII у Полтавській битві з московською армією Петра I 1709 року, на втрату Україною державності.

На сторінках історичної повісті «Мотря» відсутній детальний опис зовнішності І.Мазепи, письменник створив цілісний літературний портрет за допомогою окремих деталей.

Показово, що гетьман свою владу розглядає як важливе покликання й випробування долі: «Це не булава, а хрест, хрест, котрий, може, прийдеться двигати на нову, українську Голгофу». Для нього влада — ще й велика відповідальність за майбутнє України [20; 34]. І саме кредо гетьмана «Жити не для себе, а для України» стало девізом для багатьох поколінь українських патріотів.

На образ головного героя цього твору мали вплив портрети Івана Мігури та з колекції Бутовичів (див. додатки). Споглядаючи полотна цих малярів, письменник помітив, що гетьман «має малі тонкі руки» [20; 5], на цю деталь автор звертав увагу на сторінках повісті: «І він (Іван Мазепа) гладив щонайкращу троянду своєю білою, малою рукою» [20; 32]; «цар ... стиснув тонку долоню Мазепи» [21; 10].

Богдан Лепкий, як справжній художник, значну увагу приділяв очам героя – «дивні очі..., темні, глибокі зіниці» [20; 350]. Письменник вдавався до такого малярського засобу творення образу, як світлотінь, свідомо приковував увагу читача до однієї частини тіла – руки, оскільки знав, що руки на картині були такою ж важливою деталлю, як і обличчя. «Гетьман доторкнувся рукою до важкого підносу» [20; 5], «власною рукою налив і підніс цареві золоту чарку» [20; 6], «гетьман власною рукою засунув червону оксамитову занавісу, власною рукою застановив бронзовий голландський годинник» [20; 11], «гетьман ... сказав, потираючи бліде чоло рукою» [20; 31].

Портрет головного героя свого твору Богдан Лепкий, наче художник мазками пензля, творив за допомогою окремих елементів, свідомо спрямовував увагу читача на одну деталь: «гетьманське обличчя, хоч старе, ...свіже й гарне» [20; 13], «вузькі,

свіжі, ніби хлоп'ячі, уста» [20; 32], «ясні... зіниці» [20; 45], «темне буйне волосся, на котрім, як на мураві перший іней, білілися срібні нитки»[20; 51], «малий вус» [20; 53]. Цими елементами письменник створює образ Івана Мазепи як розумного гетьмана, мудрої, розважливої, палкої людини-патріота, перед якою стояла ідея соборної незалежної України. Лише прочитавши весь твір, можна у власній уяві намалювати портрет цієї визначної історичної особи.

Отже, створюючи образ гетьмана Івана Мазепи, Богдан Лепкий використав не лише засоби образотворчого мистецтва та літератури, а віднайшов величезні можливості на межі їх взаємодії.

Результат взаємозв'язку пластичного, образного та вербального мислення Б.Лепкого, поєднання літератури та живопису простежується на сторінках історичної повісті «Мотря» та в образі головного героя твору гетьмана Івана Мазепи.

2.3. Літературні образи Мотрі Кочубей, Марії-Магдалини Мазепи, Любові Кочубей, героїв історичної повісті «Мотря» Б.Лепкого, крізь вплив малярства

Пластичне мислення, малярський хист, мистецтвознавча ерудиція Б.Лепкого проявилися у створених ним образах головних героїв історичної повісті «Мотря».

Микола Сивіцький у монографії «Богдан Лепкий: Життя і творчість» зазначає, що в історичній повісті «Мотря» «уявний фінал боротьби українців за незалежність, переданий словами Мотрі, - то наче відтворена словами картина «В'їзд Хмельницького до Києва»» [30; 215] Миколи Івасюка (див. додатки). Мотря описує вимріяний переможний в'їзд гетьмана Мазепи в Київ: «Уявіть..., - говорить дівчина, - ... наші батьки і брати пішли в поход, ... за Україну, її визволення. Уявіть..., ми побідили, Україна вольна! Нема вже ні чужих регіментарів у нас, ні московських воєводів, ні цар нам не пан, ні король, ні хан, - гетьман заправляє нашою країною – наш, український гетьман! І ось він сидить на сивому коні,

в'їжджає з поля боїв у золотоверхий Київ. Дзвони грають, сурми трублять на валах тої твердині, що цар нашими руками будував, з гармат палять, народ хвилюється, як море. Всі очі радісно горять, груди воля розпинає: «Осанна!Осанна!». Дівчата квіти під ноги сиплять, малинові хоругви лопотять, як птиці, що крила широко розпустили, бо вилетіли з кліток. Осанна!Осанна! Осанна!» [20; 153-154].

Як і Микола Івасюк у своєму полотні, Богдан Лепкий прагнув уже вербальними засобами змалювати тріумфальну картину перемоги українських національно-визвольних змагань. Картина, створена уявою Мотрі, сприяє розкриттю внутрішнього світу героїні й відображає авторську позицію письменника, формує головну ідею твору. Образ Мотрі Кочубеївни не обмежений лише особистими почуттями. Звертаючись до батька, вона рішуче промовляє: «Я не турбуюся собою, моя турбота – Україна. Хочу бачити її не приниженою і не опльованою, а вольною і славною» [19; 95].

У портретах Мотрі Кочубей наявна мистецька ремінісценція. У першому портреті головна героїня повісті схожа на богиню Діану з давньогрецького міфу: «Діана! ... І диво! Звичайно, тая царівна скидалась чогось-то на Кочубеєву Мотрю. Мала такі самі темні рівні брови над задуманими очима, таке ж біле кругле чоло і таку нерозгадану усмішку на устах...» [19; 107, 110]; у другому – на героїню полотен Рафаеля Санті: «Навіть божественний Рафаель не змалював такої гарної мадонни. Безсмертна ти краса... В тобі я бачу красу рідної країни, нерукотворну, щирю й непідкупну, правдиву» [19; 348-349].

Богдан Лепкий - художник користується найрізноманітнішими засобами індивідуалізації персонажів, своє захоплення головною героїнею передає вишуканими порівняннями: «вона, як видиво райське», «як русалка», «як лілея», «як загадка нерозгадана», «як квіт рожаний», «як з мармуру кута», «як образ», «як на престолі цариця», «як статуя з мармуру», «дивна, нерозгадана вдача», «в ній покутує душа якої богині, може, вона й сама богиня», «манить, як русалка», «як Пречиста Діва на образі Благовіщення», «ніби мрія», «як на снігу червона троянда», «кращої панночки нема в цілій Україні», «Марія Хведорівна прямо молилася до тої божеської краси», «як ясне сонечко крізь хмари сміється», «як веселка з'явилася над

Бахмачем, а хоче громом весняним відлетіти», «як стихія», «як із жмені птаха», «сиділа у своїм кріслі, як на престолі цариця», «як видиво небесне». Очі героїні автор порівнює із зорями: «Вітер розвіяв її волосся, широкі рукави лопотіли, як крила, очі, як дві зорі горіли» [19; 67]. Для зустрічі гетьмана дівчина обирає українське вбрання: «Подай мені, тітко, корсетку нашу українську, тую білу, легеньку, що в жовтаве переливається, як доспіваючий овес, і підбери яку плахту гарну до неї та підходящий поясок, це мені найлюбіше вбрання...все в нас повинно бути українське, воно для нас найкраще» [19; 125].

Автор підкреслює чесноти героїні, зокрема розум, пише словами Мотрині портрети, справжні живописні полотна, чарівні та неповторні. Письменник подає їх через сприйняття образу дівчини різними персонажами. Для Чуйкевича вона – «ідеал української дівчини, гарної, привабливої, але химерної... Погляд великих очей, котрим краски не підбереш, усмішка, дивна, нерозгадана...богиня, незвичайна дівчина, у неї жіноча врода, але мужицька вдача...як дивлюся на тебе, Мотре, то ніби день, ніби сонце світить... її очі з-під чорних бровів, ніби дві зірки з-під темної хмари, глядять кудись далеко... Дивна, нерозгадана вдача, тим вона сильна, тим і небезпечна. Ніколи не знаєш, що вона скаже і що зробить, стоїть перед тобою, як загадка нерозгадана. Чекаєш гніву – сміється, усміху ждеш – сердиться, а все не так, як другі. Із-за неї не тільки голову, але й душу погубиш... Це якась амазонка... і в його душі образ Мотрі зливався з образом України, - любов його ставала неподільна» [19; 72, 83]. Мотря нагадує Іванові Чуйкевичу античну богиню Діану: «І диво! Звичайно, тая царівна скидалася чогось-то на Кочубеєву Мотрю. Мала такі самі темні, рівні брови над задуманими очима, таке ж біле, кругле чоло і таку нерозгадану усмішку на устах...Вітер розвіяв її волосся, широкі рукави лопотіли, як крила, очі, як дві зорі, горіли» [19; 107-110].

У родинній колекції Лепких було італійське полотно «Магдалина кається», авторство якого приписують В.Тиціану (див. додатки). Ця картина надихнула Б.Лепкого на змалювання згодом золотокосих героїнь на сторінках творів. Зокрема Мотрі Кочубей з одноіменної історичної повісті: «Була це легка робота розчесати й гарно заплести таке буйне і довге волосся. Замість намиста і янтару почіпила кілька

шнурків великих рівних перел, а волосся закосичила свіжими блідо-жовтими трояндами. Чудово відбивали вони від її русого волосся, що вилискувалося раз відблиском сталі на дамаскенській шаблі, то знов краскою густого, з свіжої кришки витікаючого меду» » [19; 125].

Марія Федорівна, тітка Мотрі, милується дівчиною, вона «прямо молилася до тої божественної краси»[19; 125].

Для Івана Мазепи «вона інша, ніж усі дівчата і жінки, химерна, незаспокоєна. Але одного був певний гетьман, а саме, що Мотря не зробить ніякого поганого діла. «Не ступить кроком, котрий провадив би у пропасть»[19; 212]; він кликав її «на велике діло і важке..» [19; 173], довірив найбільшу мрію, сенс усього життя – повернути Україні незалежність. Для дівчини честь – найбільше багатство, найбільша мрія – воля Батьківщини: «У мене честь дорожча від усіх маєтків. Я не турбуюся собою, моя турбота Україна. Хочу бачити її не приниженою і не опльованою, а вольною і славною» [19; 95].

Словесні портрети головної героїні демонструють природну спостережливість Богдана Лепкого як художника. В образах дівчини миттєве та характерне злиті воедино. Портрети Мотрі є живими, автор уміє відтворити мінливість дівочої натури, що зближує їх з образотворчим мистецтвом, особливо з українським живописним портретом. У літературних портретах головної героїні гармонійно поєднуються безпосереднє ліричне почуття, інтелектуальна наповненість, простежується зв'язок української культури з античною і культурою сучасних європейських народів: героїня порівнюється з персонажами міфів давніх греків та римлян, скульптурними та живописними творами різних народів. Портрети Мотрі часто розпочинаються з мистецької алюзії, яка допомагає розкриттю внутрішньої ідеї художнього образу. У словесних портретах Мотря схожа на Венеру, Царівну, богиню Діану, Мадонну: «Навіть божественний Рафаель не змалював би такої гарної мадонни. Безсмертна ти краса. Ніяк подумати не можу, щоб не стало її. Ні, ні, та краса мусить жити вічно, як не в життю, то в казці і в пісні. І знаю я, що кращої нагороди за всі мої труди і старання не могла мені дати наша рідна земля, як посилаючи найпишніший свій цвіт, святоіванівський цвіт своїх казкових дібров у

святочний дарунок для мене. В тобі я бачу красу рідної країни нерукотворну, щирі й невідкупну, правдиву... в нутрі нашої святої землі окривається велика благодать, незнищиме зерно розуму і краси, котрого висловом найпишнішим, який я побачив уперше, це ти, Мотре, мріє моя!» [19;357-358].

Як стверджує Н.Гавдида, у родині Лепких зберігалися портрети Марії-Магдалини, матері Івана Мазепи, та Любові Федорівни Кочубей, які «були копіями, зробленими Гнатом Хоткевичем» (див. додатки) [11;125-126]. Привертає увагу портрет матері Івана Мазепи, художник зобразив цю визначну горду жінку в жупані вишневого кольору та в білому головному уборі. Правою тонкою рукою вона притискає до грудей невелику книжку, мабуть, молитовник. Описуючи в повісті ігуменю Марію-Магдалину, автор наголошував, що вона «хоч так ветха деньми, але пряма і, хоч черниця, та все ще ніби горда, з руками так само зложеними на лоні, як на тім портреті, що висів у робітні гетьманській проти його стола. Колись гарне, тепер уже тільки поважне обличчя... хотіло робитися лагідним і добрим. Але тільки очі ніби всміхнулися легко, уста ж осталися, якими звичайно були, ніби вони зроду сміятися не вміли. Гетьман підійшов до матеріної руки і поцілував її, тую худу, тонку, маленьку і зимну руку... Хвилину уста ігумені, безцвітні і вічно дряжачі, шептали ще якусь молитву, котрої ніхто, крім Господа Бога, не чув» [19; 50].

Любов Федорівна на сторінках повісті теж постає такою, як на портреті, «... в сукні з важкого зеленого адамашку до стану, долом шитій, як криси дзвону, і в такій довгій, що навіть черевиків з-під неї не видно; важкий шовк заломлювався в зглиби широкі, здавалося, що це не Любов Хведорівна тую сукню несе, а сукня її; на голові – термоламовий шоломик, обшитий дорогим брабантським кружевом, на пальцях – блискучі перстені» [19; 127].

Статика, відтворена художником, набуває в історичній повісті Богдана Лепкого «Мотря» динамічного висвітлення. Відтворена у вербальному тексті картина не є точною копією, а несе відбиток того, як її сприйняв письменник, як зрозумів чи відчув мову кольорів, гру барв. «Мова» живопису включається в систему вражальності літератури, але не в чистому її вигляді: відбувається вербальне відтворення Б.Лепким зображеного на полотні, перекодована таким

чином інформація постає крізь призму іншого коду та набуває нового смислу. Вербальна і живописна картини в Б.Лепкого суттєво різняться, адже властиву образотворчому мистецтву статику письменник замітив у своєму творі динамікою літературних образів, що виникає внаслідок смислових асоціацій і набуває нових відтінків. Богдан Лепкий у літературному тексті майстерно відтворив образний смисл кольору, колориту, форми, те враження, що справили вони на героїв повісті.

Письменник хоч і не міг перенести у вербальний текст історичної повісті «Мотря» малярські полотна, проте майстерно відтворив враження від них, перекодував знаки образотворчого мистецтва засобами художньої літератури. При цьому відбулося не просто вербальне відтворення, а й перетворення зображеного на полотні, перекодована таким чином інформація постає крізь призму іншого коду і набуває вже нового смислу.

Словесне відтворення Б.Лепким елементів зображальних видів мистецтва відбувається, як правило, шляхом вербального відтворення візуальних вражень, композицій картин, їх дальніх та передніх планів. Письменник як інтерпретатор творів образотворчого мистецтва апелює і до зорових, і до тактильних, і до аудіальних вражень. Трансплантація в історичну повість «Мотря» образотворчого мистецтва відбувається, як правило, шляхом вербального відтворення візуальних вражень, композиції картини тощо. Б.Лепкий вводить у тканину свого літературного тексту твори живопису, аби це поєднання не тільки підсилило основні ідейні задуми, а ще й поглибило символіку та підтексти.

Отже, за портретними зображеннями Богдана Лепкого читач уявляє та розуміє не лише головних персонажів історичної повісті «Мотря», а й ціле суспільство, гетьманську епоху. У літературних портретах письменника є моменти, які зближують їх з образотворчим мистецтвом, особливо з українським живописним портретом. Творчий геній Б.Лепкого знайшов свій вияв і в малярстві, і в літературі.

РОЗДІЛ 3

ПОЄДНАННЯ МУЗИКИ ТА ЛІТЕРАТУРИ НА ПРИКЛАДІ ІСТОРИЧНОЇ ПОВІСТІ Б.ЛЕПКОГО «МОТРЯ»

3.1. Основа музичності прози Б.Лепкого

Б.Лепкий – творча особистість, яка гармонійно поєднала письменницький талант,могутній інтелект і високі естетичні смаки. Твори його вражають особливістю образного мислення письменника, що «проявляється у здатності викликати асоціативний відгук у свідомості на слово, колір, звук»[11; 109].

Особливе зацікавлення звуковим мистецтвом Б.Лепкий виявляв ще у дитячі роки. Музикальною була вся родина Лепких: батько грав на скрипці та серйозно вивчав музику,мати, акомпануючи собі на гітарі, чудово виконувала народні пісні, піаністка тітка Дарія їх інтерпретувала. Прищеплювали любов до музики Богданові Лепкому також дід Михайло Глібовицький та няня Марія Яницька, родом з Наддніпрянщини, яка часто співала чумацьких пісень. Богдан ще малим опанував гру на скрипці, чудово співав.

Важливим джерелом поетичного натхнення, як відомо, була для Б.Лепкого народна пісня. Захоплення народнопісенною мелодикою відбувалося одночасно з пізнанням глибин класичної музики. У дитинстві Б. Лепкий слухав твори композиторів-класиків у виконанні тітки Дарії, що визначалася музичним хистом, мала абсолютний слух і незвичайну музичну пам'ять.

Зацікавлення музикою поглиблювалось у Б. Лепкого і під час навчання в Бережанській гімназії. Співав у гімназійному українському хорі під керівництвом Дениса Січинського, згодом у хорі «Боян».

Завдяки братові письменника нині багато знаємо про творчу лабораторію Богдана Лепкого, у спогадах Левко Лепкий писав: «Якщо брат носився з думкою написати якийсь твір, то він... ходив довго по кімнаті і тер чоло, високе, біле... Але не засідав одразу до писання. Обов'язково тітка Дарія щось заграла - особливо Шопена. Часом грала «Вечорниці» Петра Ніщинського, що їх брат дуже любив.

Потім уже писав. Мусів мати настрої. І так до смерті - під вечір хотів почути якийсь домашній імпровізований концерт на фортепіані. Це робила старша донька або син. Сам брат не музикував. Грав... тільки при винятковій настрої і зі слуху»[22, 165]. Музика для Б.Лепкого завжди була образним відображенням різних інтонацій людської душі.

Працюючи в Кракові, Б. Лепкий черпав духовну силу, слухаючи спів церковного хору під керівництвом Осипа Куриласа, а особисте знайомство з видатними митцями Олександром Мишугою, Модестом Менцинським, Соломією Крушельницькою наповнювало внутрішній світ письменника «особливою мелодикою і специфічними тональними модуляціями»[23; 57], тому закономірним явищем у творчості письменника став синтез музики і слова.

Духовна спадщина Б.Лепкого – гідна репрезентація себе як частини українського народу. Пенталогія «Мазепа» («Мотря», «Не вбивай», «Батурин», «Полтава», «З-під Полтави до Бендер») стала підсумком і повним висловом думок автора як громадянина, відданого ідеї соборної незалежної України. Своєрідним лірико-драматичним заспівом до твору є історична повість «Мотря».

У статті «Причинки до генези трилогії «Мазепа»» Лев-Ростислав, син Богдана Лепкого, зауважив: «Задум мого Батька написати твір, що звеличував би постать Великого Гетьмана, зродився ще перед трилогією «Мазепа». Спершу написав Батько не повість, тільки сценічну річ, драму. Вона починалася окремим довшим заспівом-прологом» [11; 123]. А це більше властиве музичним творам.

Твори Б.Лепкого вражають образністю, що моделюється завдяки багатству зорових та слухових асоціацій, особливим ліризмом – тією незвичайною настроєвою тональністю, яка наближає літературний твір до музичного. Письменник шукає у своїх творах шляхи зближення виразових засобів літератури з елементами поезики інших мистецтв. Його історична повість «Мотря» засвідчує синестезійність мислення, поетичну музикальність, живописну образність, мелодичний ритм багатьох елементів твору.

3.2. Український пісенний, танцювальний фольклор в історичній повісті Б.Лепкого «Мотря»

Історична повість Б.Лепкого «Мотря» наповнена елегійним мінорним смутком та світлим мажорним тоном утвердження ідеї вільної, незалежної держави.

Народне мистецтво представлене у творі в усіх його жанрах: від дум, історичних пісень до обрядових календарних та необрядових козацьких, жартівливих, танцювальних. Використання автором фрагментів українських народних пісень має певне смислове і композиційне навантаження.

Пісенний цикл історичної повісті «Мотря» письменник відкриває співом козаків, що прямували під проводом Чуйкевича до Кочубеїв у Ковалівку. Сумні слова пісні «Ой, піду я, піду ...» про нещасливу долю закоханої пари, якій судилося стати подружжям у сирій могилі, ніби передбачають на рівні підсвідомості шкоре поширення оспіваних подій по цілій Україні. Цей ефект підсилюється припущенням одного з селян щодо війни: «Молоді та й герцюють. – А може, на війну? – Не викликайте вовка з лісу... Курява гуляла по виднокрузі» [19; 76].

У подальшому розвитку сюжету козацький спів змінюється притишеним дівочим відомою українською історичною піснею про Морозенка. Цим Богдан Лепкий наголошує не тільки на загальній повазі українців до свого минулого, а підкреслює передусім роль і значення, яке мала в Україні жінка. Самі пісенні рядки («Ой вивели Морозенка на Савур-могили, подивися, Морозенку, та на свою Україну. Вони його не стріляли, ані не рубали, тільки з тіла козацького живцем серце виривали» [19;125]) слугують додатковим поясненням щодо причини візиту гетьмана Івана Мазепи до Кочубеїв і своєрідним натяком на жахливий стан тогочасної України. Ця пісня є у творі духовним зв'язком поколінь, спогадом про звитяжне минуле боротьби українського народу за правду і славу.

Письменник не тільки цитує цілі пісенні рядки, а подекуди просто називає відомі пісні, наприклад, двічі в повісті звертає увагу на жартівливу «Ой під вишнею»: спочатку її співають козаки по дорозі до маєтку Кочубея, а потім – бурсаки у вертепній мініатюрі. У першому випадку згадка автором цієї пісні ніби

попереджає про майбутні стосунки гетьмана та його молодої хрещениці. У другому вона є своєрідною оцінкою союзу Мазепи та Мотрі крізь призму народної етики. А те, що пісня звучить саме в гетьманських палатах, навіть створює деякий ефект іронії. Подібний підхід автора до вживання у певному контексті навіть однієї назви пісні сприяє розкриттю народної моралі та національних рис.

Життєрадісність українців та вміння веселитися якнайкраще розкриваються за допомогою танцювальних пісень у сцені гостини гетьмана і старшин у Кочубеїв. Ці пісні співалися Апостолом та сотником на тлі запальної «Метелиці» і дещо дисонували з танцем у виконанні молодих гетьманських сердюків. Та це не впливало на загальний веселий настрій. Цим письменник своєрідно підкреслює внутрішню роз'єднаність українців, що випливає з їхнього індивідуалізму, але особливо не позначається на спільному настрої.

Контрастом до загальної веселості, але гармонійним продовженням щодо загальнонаціонального духу сприймається у творі спів дванадцяти бандуристів: «Бандуристи вдарили в струни. Великі сіни наповнилися звуками многострунними, забриніли шибки у вікнах, загомоніли дубові одвірки — пісня давнини наближалася. Від степів, від могил ішла, холодним вітром віяла, ніби мерці з гробів повставали й мечами бряжчали й кайданами дзвонили. То не пісня була, а правда, сумна правда, про котру нинішні люди забували, тая правда, котру гонять люди, а вона завше правдою буде» [19; 146-147]. В образах цих народних співців втілено письменником історичне минуле України, яке звертається до персонажів роману словами історичних пісень та дум.

Невольницький плач «Із города Козлова» нагадував героям твору їх справжнє становище щодо Москви і мимоволі викликав аналогію між турецькою галерою з пісні та всією Україною. Біль та горе невольника з пісні передалися усім слухачам, глибоко зворушивши їх. Очі людей ніби благали гетьмана визволити їх з московської неволі: «Визволь, Боже, бідного невольника на святоруський берег, на край веселий, між народ хрещений» [19; 147]. «Кого вони під тими орлами-чорнокрильцями розуміли, не важко було вгадати, бо всякому козакові отсей чорний північний орел понад головою в хвилину тихої задуми важким крилом шумів.

Гетьман розумів ці думки...» [19; 148].

Наведені автором уривки з невольницького плачу, думи про смерть козака на Кодимській долині та про смерть Богдана Хмельницького одночасно є викладом історичного минулого України та закликом до активних дій, ліком від національного забуття – найтяжчої хвороби українців.

Письменник майстерно показав, як пісні будили в людях приспану національну гордість і зміцнювали історичну пам'ять народу.

Козацьким співом рядків «Мені з жінкою не возиться, а тютюн та люлька козаку в дорозі знадобиться» під час прощання Чуйкевича з Мотрею автор наголошує на особливості козацької долі і натякає на близькість походу, ніби передбачає наступні події в житті героїв та цілої України.

Використання Богданом Лепким у повісті «Мотря» пісні як фактору в розкритті національного характеру народу повною мірою виправдало себе і надало твору неповторного національно-музичного забарвлення.

Національний характер українців певною мірою відображають використані письменником традиційні різдвяні вертепні мініатюри, в яких діють постійні персонажі: Москаль, Запорожець, Циган, Лях, Дід, Баба тощо. Б.Лепкий також переосмислює ці фольклоризми відповідно до сюжету повісті і зображуваного часу. Щодо національного характеру, то в цьому плані показовими є мініатюри нижчого ярусу вертепної скриньки. Саме вони відображають уявлення українців про характерні особливості інших народів.

Використання Б.Лепким в повісті «Мотря» музичних фольклоризмів сприяло особливому національному забарвленню твору. Завдяки їм певні риси національного характеру українців набували правдивості, що доводить національну самобутність українців.

Уведення до прозового тексту музичного фольклору («оркестр заграє «Гей, не дивуйтесь»; «музики вдарили козака»; «музики вдарили метелиці»; детальні описи танків, імітації ритму та рухів танцю: «... музика заграла полонез на українську тему, і гетьман з Кочубеїхою попливли по воскованій долівці...», «інші танцювали поважно, прямо йшли, ніби у якомусь святочному поході...», «музики вдарили

козака», «обоє закрутилися, мов вітряна курява на шляху», «музики вдарили метелиці», «...ожили не тільки люди, ... але й вікна стали крутитися, долівка ніби підскакувала під козацькими чобітьми, ... як буря неслися по залі, ... тільки поли жупанів розвівалися, ... тільки червоні сап'янці мигтіли перед очі, тільки чуби скакали, як живі. ... Як гуляв, так гуляв, ні чобіт, ні халяв, як додому прийшов, не було і підшов», «Ти з-за Дніпра, я з-за Десни, погуляєм до весни», «...гостей обхопила така охота, що вони плескали у долоні, як на весіллі свахи, притупували чобітьми та підстрибували жваво», «танцювала Романиха з Романом, загубили калиточку з тютюном» [19; 141-150]; виконання бандуристами народних дум і невірничих плачів; співання героями колядок «Бог предвічний», «Дивна радість», «Накривайте столи», щедрівок «Що в пана Івана по його двору – святий вечір», «Та жала панна шовкову траву» та ін.; звучання історичних, ліричних, жартівливих пісень допомагає авторові показати багатий духовний світ українців, розширити і поглибити враження від героїв повісті.

Богдан Лепкий звертає увагу на виконання танку головним персонажем: «Гетьман був митець провадити танці...затримав легкість рухів, почуття темпу, розуміння, що краса танцю не засновується на розгуканих скоках, лиш на зі споєнню руху зі звуками в одну мистецьку настроєву цілість» [19; 142-143].

З художньою майстерністю подає автор опис «козака», який танцювала Мотря та Іван Чуйкевич: «Пішла, ніби не знаючи, де і з ким гуляє. Очі, злегка прислонені повіками, ковзали по стінах, утікаючи перед жадібними поглядами молодих, і перед старечими очима, котрі залюбки приглядалися до тої незвичної краси, ніби до якоїсь над земської з'яви, що ось-ось несподівано і зникне, як і несподівано виринула перед ними. Вечірні сумерки гасили яркі кольори вбрання, долівка вповивалася сивавим димком, і здавалося, немов Мотря не доторкається землі, лиш пливе у повітрі, то лебідкою посувається по хвилях спокійного ставка, то знов ніби пшеничкою хвилює під шум вечірнього вітру. Чуйкевич достроювався до неї. Не підстрибував, не викидав руками й ногами, лиш ніби у якомусь забуттю гонив свою мрію. Манила його, кликала «ходи», і він ішов, — на край світа пішов би за нею. Вже, вже зловить її і притулить до себе, і пірве в обійми, і понесе на

буйному коні, — та ні. Мрія розпливається у хмарах, була й нема, вже далеко перед ним, приманлива, зрадлива, невловима. Аж таки попалася йому в руки, і обоє закрутилися, мов вітряна курява на шляху, тупнули чобітками і стали...» [19; 144].

Танок Мотрі й Івана Чуйкевича, в основі якого була імпрровізація, — це стихійний вияв почуттів, настрою, емоцій. Через те й виконується він насамперед для себе, а потім — для глядачів (батьків, козацької старшини, сердюків, прислуги). Елемент змагання парубка з дівчиною є, безперечно, символічним у цьому творі, хоча він наявний часто в українському народному танці.

Богдан Лепкий зазначає, що музики вдарили метелиці, та змальовує темпераментне танцювальне завзяття козаків-сердюків: «З ними ніби степовий вітер улетів у залу. Ожили не тільки люди, навіть найстарші, але й вікна стали крутитися, і долівка ніби підскакувала під козацькими чобітьми. Годі було слідити за їх бистрими скоками, за рухами ніг, бо вони, як буря, неслися по залі, тільки поли їх жупанів розвівалися, тільки червоні сап'янці мигтіли поперед очі, тільки чуби скакали, як живі» [19; 145]. Показуючи багату танцювальну культуру українців, письменник наголошує на об'єднувальній енергії танцю.

В історичній повісті «Мотря» автор акцентує на тому, що українські народні танці наповнені емоціями, переживаннями та багатовіковим досвідом поколінь. Вони – це поєднання колориту, силу духу, емоційної насиченості та неповторності ритму та звуків, це справжнє мистецтво, поєднання фольклору та музики, адже українська народна творчість увібрала в себе найкращі традиції, звичаї та результати становлення українського народу як нації.

Для створення необхідного настрою, розкриття духовної суті персонажів автор використовує не лише різні описи музичного фольклору, але й відводить їм різні ролі. Вони лунають то консонансно (співзвучно), то дисонансно (неузгоджено), а то створюють тло, на якому розгортаються події повісті, чи означають собою кульмінаційні злети. Поетичності та емоційності художніх образів письменник досягає, використовуючи різноманітні посилання на музичний фольклор, на його звучання та функціонування у побуті персонажів.

Контрастом до загальної веселості звучать думи та історичні пісні

бандуристів. Невільницький плач «Із города Козлова ...» нагадував героям твору їх справжнє рабське становище щодо Москви і мимоволі викликав аналогію між турецькою галерою з пісні та всією Україною: «Гуляла галера цвіткована-мальована, ... злато-синіми киндяками побивана; ... християнською кров'ю фарбована; ... невольниками осаджена» [19; 146]. Біль і горе з пісні передалися всім слухачам, глибоко зворушивши їх.

У цьому аспекті письменник передав значення пісні для української душі. Наведені ним уривки з дум про смерть козака на Кодимській долині та про смерть Богдана Хмельницького одночасно є стислим викладом історичного минулого України і закликом до боротьби за незалежність країни.

Богдан Лепкий показує, як народні музики у творі виспівали власне світосприйняття, душу та філософію українського народу, його історичну долю, тому читач виразно і глибоко відчуває приналежність до рідної нації, дивиться на життя свого народу як на щось міцне, віковичне, «хоч північний орел над головою» літає: «Серця їх наповнювалися ущерт і жалем тихим, і завзяттям сміливим, молодецьким постояти, як батьки стояли, за правду людську [19; 148].

Розмова гетьмана Івана Мазепи зі Степовим дідом (розділ «Незнайомий») чи його думки про українсько-російські взаємини наближаються до думного речитативу (розділ «Бандура»): ««Ти звідки, діду?» - питав його гетьман. – «З України». – «Україна велика». - «Як для кого. Одному – до границь його маєтків, другому – від колиски до гробу й від ляпаса до слави; залежить, як хто ставиться до справи»... «Жаль мені » .- «Кого?» - «Тебе, його і їх, вас усіх, цілої України, великої руїни»... «Не бійся, гетьмане... Ідеї. Будь вірним її до сконання, умри для неї...» - «Все чад, все дим, суєта суєти, і вінці, і хрести, і княжі киреї, ... крім неї одної, крім великої ідеї»... «З горою зійдеться гора. Буде бій, великий бій. Як ти лицар, то духом не млій, кріпко стій. Він тільки цар, а ти лицар за волю» [19; 26-28]; «Кінець світу, ваша ясновельможносте, - жалувалися полкові й сотенні старшини. – Поки ми терпітимем таку наругу? Ми ж народ вольний, козацький, а з нами чинять, як з хлопами-невільниками... Якщо ми народу нашого не охоронимо перед тим заливом ворожим, то горе буде нам і Україні. Гетьман заспокоював своїх людей, як міг,

натякаючи на те, що спасення наше не в чийх, а в наших власних руках. Коли б тільки ті руки кріпше шаблі, ніж чужих клямок трималися. «А то ми на себе дивимося, - казав гетьман, - вовком, а на чужих – овечими очима. Не віримо собі, завидуємо, помсти кличемо, а наші вороги бачать це й тільки руки затирають. Це ж вода на їх млин... Багато було таких, що сердилися на нього, чому він не порве з Москвою, але й вони не сміли свого гніву виявляти і, зітхаючи, казали, як колись про старого Хмельницького говорилося: «Бог один знає, Бог один відає, що наш гетьман думає-гадає»» [19; 141- 142].

Потужною національною стихією звучить у повісті Б.Лепкого « Мотря» пісня бандуристів. Дванадцять народних музик вдарили в струни — «пісня давнини наближалася»: «Великі сіни наповнилися звуками многострунними, забриніли шибки у вікнах, загомоніли дубові одвірки; від степів ...ішла, то не пісня була, а правда, сумна правда, про котру нинішні люди забували..» [19; 146]. Богдан Лепкий показує, як бандуристи історичними піснями й думами виспівали власне світосприйняття, душу й філософію народу, його історичну долю. І співці, і слухачі виразно й глибоко відчували приналежність до рідної нації: «Серця їх наповнювалися ущерть і жалем тихим, сердечним, і завзяттям сміливим, молодецьким постояти, як батьки стояли, за правду людськую, за віру святу християнську»[19; 147]. Герої повісті дивилися на життя свого народу як на щось міцне, віковічне, закономірне, що існувало, існує й буде завжди, хоча й знали, що «північний орел... важким крилом над їхніми головами шугає».

Отже, система художнього мислення Б.Лепкого, як зазначає О.Рисак, «насичена звуковими імпресіями, тональними модуляціями та ритмомелодикою» [28; 247]. Використання автором фольклорних пісенних елементів у структурі історичної повісті «Мотря» сприяє глибокому емоційному осягненню процесів і явищ через їх асоціативні звукові форми, розкриває національний характер українського народу, створює поліфонічне звучання твору, надає йому неповторного національно-музичного забарвлення.

3.3. Образ гетьмана Івана Мазепи крізь взаємозв'язок музики та літератури на прикладі історичної повісті Б.Лепкого «Мотря»

Відтворивши героїчні сторінки історії України у творі, Б.Лепкий зосередився на постаті Івана Мазепи – державного діяча, відданого ідеї побудови незалежної держави. У багаторівневій структурі образу гетьмана яскраво проявляються музичні компоненти, які є особливими і вагомими засобами у динаміці творення характеру. «Письменник часто вдавався до засобів музичного мистецтва, створивши іншу якість словесного тексту».

Пісня про Богдана Хмельницького, яку у творі виконують бандуристи та козаки, віддзеркалює думки та прагнення Івана Мазепи: «"Зажурилась Хмельницького сідая голова", бо наступав найлютіший ворог. І зажурилась Мазепина сідая голова, бо він відчував, що наближається година, коли йому прийдеться кінчити це, що почав його попередник» [19; 148].

Гетьман Мазепа добре розумів думки усіх присутніх своїх людей, які нагадували йому дітей перепілки перед шулікою, знав, «що його святий обов'язок або тих дітей захистити, або життя своє за них віддати... На це він і рішився» [23; 153]. Гетьман Іван Степанович відчуває тісний органічно-психологічний зв'язок зі своїм народом, він живе його життям, горює його горем, радіє його radoщами. Мазепа знає сучасні пекучі національні потреби й вимоги й роздумує про задоволення їх.

У власній пісні про згоду Іван Мазепа закликає до боротьби за визволення України: «Самопали набивайте, острих шабель добувайте, а за віру хоч умірте, а вольностей бороніте! Нехай вічна буде слава, же през шаблю маєм права» [19; 149]. Ця дума гетьмана сприймається як дзвін на сполох, як заклик українцям до єднання, визволення та відродження держави. Б.Лепкий наділяє свого героя поетичністю та музикальністю, за допомогою яких Іван Мазепа озвучує свої почуття та відкриває тайну душі – думу про визволення України від московського ярма.

Через пісню словами головного героя автор говорить про найбільше лихо українців – відсутність єдності: «На жаль, тільки в пісні у нас згода. В житті

дисонанс, а як життя перетворюється на пісню, виходить гармонія чудова» [19; 369]. Засобами музичних асоціацій письменник глибше розкриває внутрішній світ героя. Пісня гетьмана Івана Мазепи це — бойовий заклик до боротьби за визволення України, висловлений афористично, емоційно.

Звучання колядок у повісті відіграє особливу роль, створює не тільки урочисту атмосферу напередодні Різдва у маєтку Мазепи («І понеслась понад Бахмачем поважна пісня про Різдво Христове, ніби святочний гімн» [19; 369]), а й оточує образ гетьмана особливими чарами. Душа українця завжди рідниться з Колядою, а після різдвяних свят сонце повертає на весну. Письменник цим епізодом натякає на воскресіння України, її волю, адже у вухах читачів звучить уявно: «Бог предвічний народився, прийшов десь із небес, щоб спасти люд свій весь».

Вражає аналіз Іваном Мазепою колядки «Дивна радість»: «Це найкраща з наших пісень. Кращої я у світі не чув. Зміст радісний, а музика сумна. Зміст говорить про Різдво Христове, а музика ніби передбачує його муки і смерть. Такого контрасту я ніде більше в мистецьких творах не зауважив» [19; 369]. Ця гетьманська характеристика колядки подається автором як дзеркало історії і прагнень українства своєї окремішності. А в очах автора та читачів Іван Мазепа постає гідним представником духовної та культурної еліти нації. Певним чином «Дивна радість» сприймається і як передбачення трагічної долі самого гетьмана, який наважився розірвати кайдани, якими північний сусід сковував його народ. Іван Мазепа прагне самостійності Україні – для цього готовий на муки та смерть. І хоч двобій із Петром I не увінчається перемогою, гетьман Іван Мазепа змагатиметься за молоде покоління з фатальним нутром історії, з самим фатумом, і в цьому полягатиме його трагічна велич.

Описуючи звучання колядок і щедрівок, пісень вертепного дійства, Богдан Лепкий умів не тільки розкрити те, що утворює сюжет і композицію виконуваного твору, а й відтворив літературними засобами настрій бурсаків і найближчого гетьманового оточення, проник у психологічні стани персонажів, переніс читача

у світ хвилювань героїв за долю України, показав прагнення у слушний час піднятися проти московського гноблення і здобути перемогу.

Вертепне дійство, показане бурсаками у бахмацькому домі Мазепи, характеризує гетьмана як благородного і великодушного опікуна муз і грацій, а також допомагає наочніше, реальніше побачити ті суперечки, які існували між Україною і Росією. Не випадково царі з вертепної драми схожі на Мазепу, Войнаровського й Орлика, а найстрашніший тиран, що його народжувала земля, Ірод — на російського царя-деспота Петра I.

У піснях, що виконують бурсаки, гине цар Ірод, який дуже нагадує самого Петра I: «Вийди, брате, друже любезний, пособити, кровопійцю-Ірода од землі істребити. От так його во главу, щоб знали повсюди нашу державу!» [19; 375]. У цих співах, крім відомого сюжету вертепного дійства, звучить натяк на ідею визволення України.

Привертає увагу в творі й актуалізація зовнішнього вигляду музичного інструменту (бандури), що стає додатковим засобом смислотворення: «Взяв бандуру...став пальцями перебігати по струнах...з-під його (Івана Мазепи) пальців добувалися звуки якісь-то інші, нібито м'якші і якісь лагідніші – «панські»... не вмію грати на старосвітській бандурі...- на ній так мало струн і самі кишкові, я привик до металевих». А розбита бандура натякає на нездійсненність мрії гетьмана про незалежність України: «Ще крок, ще два...якийсь жалібний стогін, якийсь сумний бреньк і – розбита бандура лежала між Мотрею і гетьманом на твердих зимних плитах» [19; 150].

Музичність у створенні образу гетьмана Івана Мазепи, художнього світу Богдана Лепкого в історичній повісті «Мотря», визначається двома аспектами: внутрішнім, що виражається у розкритті людського ставлення до музики (герої твору грають, співають, говорять про музику), та зовнішнім, оскільки музичність твору виявляється в звуковій сфері літературного тексту, його поетичному ладі, який навіює читачам враження музичності. Мелодії у творі – не просто тло, на якому відбуваються події, а художній засіб, що несе в собі великий зміст і емоційну наснагу.

Органічними в творі Б.Лепкого є літературно-музичні інтерференції, зумовлені спільною часовою, звуковою, ритмічною організацією музики та літератури. Музика в творі є живою істотою – рухливою, динамічною, здатною до співпереживання, стає імпульсом до саморефлексій, вербального відтворення навіяних нею образів, «озвучення» слухових асоціацій, що виникли внаслідок сприймання музичних творів.

Отже, поєднання слова та музики, танцю створює неповторну ліричну тональність історичної повісті «Мотря», надає художній картині світу, витвореній Б.Лепким, особливої виразності та магії. Музичні асоціації, які використовує письменник, створюють незвичайний ліричний настрій у повісті, дозволяють досягати певних філософських узагальнень, стають ілюстрацією тогочасного стану України, маніфестом думок та мрій Івана Мазепи. Гетьманову ідею, справу цілого його життя, автор порівнює з піснею.

Богдан Лепкий вводить музичні фрагменти в історичну повість «Мотря» не тільки з метою підсилення емоційних акцентів, часто фрагменти пісень набувають вагомого смислового і композиційного навантаження. Крізь призму українських музично-пісенних традицій, засобами літератури письменник розкриває багатогранний характер Івана Мазепи, гетьмана-будівничого держави.

Влучне і багатофункціональне використання Б.Лепким українського пісенного фольклору, різноманітних посилань на музику, ритмомелодика мовлення, запозичені зі сфери музичного мистецтва паралелі - все це увиразнило постать українського гетьмана Івана Мазепи.

Симфонізм історичної повісті Богдана Лепкого «Мотря» у гармонії звукових і словесних образів. Письменник вводить у тканину свого літературного тексту твори музичного мистецтва, аби це поєднання не тільки підсилило основні ідейні задуми, а ще й поглибило символіку та підтексти.

ВИСНОВКИ

Проблема взаємодії мистецтв є однією з головних у сучасному літературознавстві та мистецтвознавстві. Поділ мистецтва на окремі області: літературу, живопис, музику, скульптуру, архітектуру – явище, що склалося історично, але це зовсім не властивість самих мистецтв, які взаємодіють та синтезуються між собою. Специфіка, різноманіття та складність форм художньої взаємодії, які вимагають певного естетичного осмислення та систематизації, обумовили появу різних концептуальних підходів до вивчення цього феномену. Особливе місце серед них належить теорії інтермедіальності, що активно розвивається у зарубіжній та вітчизняних науках.

Традиційне поняття «взаємодія мистецтв» змінилося в 1990-х рр.. на інше – «інтермедіальність». Поняття «інтермедіальність» визначається як система цитат з творів одного виду мистецтва в творах іншого, яка виявляє механізми взаємовпливу видів мистецтва. У сферу вивчення взаємодії мистецтв переноситься принцип інтертекстуальності – «кожен текст є інтертекстом, інші тексти, наявні в ньому у певних формах; кожен текст складається з цитат інших текстів [1; 218]. При цьому саме поняття «текст» є ширшим і розглядається як будь-яких пов'язаний знаковий комплекс, внаслідок чого текстом можна вважати і твори музики, живопису, скульптури, архітектури.

Термін «інтермедіальність» з'явився порівняно недавно, внаслідок нового смислового наповнення поняття «медіа». У більш вузькому трактуванні інтермедіальність – це особливий тип внутрітекстових взаємозв'язків у художньому творі, що базується на взаємодії художніх кодів різних видів мистецтв.

Інтермедіальність - це художній простір, який характеризується яскравою міжмистецькою взаємодією. Вона розширює діапазон способів передавання значень та сприйняття твору. Інтермедіальність часто пов'язують із взаємозв'язком, взаємодією, синтезом мистецтв або перекодуванням.

Поняття «інтермедіальність» виникає в кінці ХХ століття на основі міжмистецьких взаємозв'язків.

У науковий обіг термін «інтермедіальність» увів німецький учений О.Ханзен-Льове у 80-ті рр. ХХ ст. в статті «Проблема кореляції словесного та зображувального мистецтва», проте ще в 1965 році Д.Гітінс вжив слово «інтермедіа», що означало злиття кількох видів мистецтв. Д.Гітінс звертає увагу на доробок письменника-романтика С.-Т.Кольріджа, який у 1812 році застосував слово «інтермедіум» у його автентичному значенні – «посередник» [31; 52].

Коректним є визначення Наталії Тігушиної: «У вузькому сенсі інтермедіальність – це особливий тип внутрішньо текстових взаємозв'язків у художньому творі, що базується на взаємодії художніх кодів різних видів мистецтва [29; 16].

В українському літературознавстві актуальною є дефініція Віри Просалової: «Інтермедіальність – це спосіб кореляції мистецьких явищ, наявність у художньому творі елементів, транспонованих з інших видів мистецтва» [26; 36].

Теорія інтермедіальності, що вийшла за далеко за межі німецької наукової традиції, збагачується завдяки дослідженням про специфіку та зв'язок мистецтв (Ульріх Вайсштайн, Оскар Вальцель), взаємодію літератури і живопису (Борис Галанов, Іван Франко, Наталія Білик, Леся Генералюк), про літературно-музичні кореляції (Вільгельм Вольф, Томас Еліот, Світлана Маценка) [26; 20], про феномен між мистецьких зв'язків у творчості окремих авторів (Наталя Гавдида, Наталя Мочернюк, Леся Генералюк, Микола Ільницький та ін.).

Уже традиційним для вітчизняного літературознавства стало широке розуміння інтермедіальності. Її пов'язують із взаємодоповненням (взаємозв'язком) мистецтв, здатних на самостійне існування.

Сприймаючи текст як цілісну, самостійну художню структуру, ми не відділяємо елемент живопису чи музики, для нас він існує у великому цілому полотні тексту. Разом з ним ми і декодуємо сам текст, виділяючи в ньому вже нові грані завдяки інтермедіальності.

Історія нової української літератури дає підстави виділити періоди, коли інтермедіальність ставала концептуальним елементом, який поєднував різні види мистецтва. Перший, як зазначає Леся Генералюк, виразно помічаємо в творчості

Т.Шевченка – поета, художника, прекрасного виконавця українських народних пісень[29; 17]. Актуалізація міжмистецьких зв'язків пов'язана із масштабами художнього мислення Кобзаря. Вдруге інтермедіальність сягає піку на межі ХІХ-ХХ століть у період стрімкого розвитку модернізму, який багатий на приклади співпраці поетів та художників, діалогу поезії та живопису, у якому вони виходять за власні межі, а відповідно й постаті. Втретє інтермедіальність була актуальною в 20-30-ті роки ХХ століття, одним з найяскравіших явищ того часу є поезомалярство футуристів. Важливим став у цьому контексті й кінематограф, який оновив мистецтво загалом. Четвертим етапом розвитку інтермедіальності, як зазначає Віра Просалова, можна вважати українську еміграційну літературу ХХ ст. Для письменників-емігрантів реалізація в інших видах мистецтва мала компенсаторну, терапевтичну функції, дозволяла силою уяви подолати інформаційний розрив з Україною. Уп'яте інтермедіальність стає актуальною у творчості українських шістдесятників, де виразно прослідковуються живописні, музичні, образотворчі, кінематографічні елементи [29; 17]. Ушосте інтермедіальність сягає вершини в епоху постмодернізму (кін. ХХ поч. ХХІ ст.), коли поняття «медіа» отримує нове осмислення, а мистецький твір розглядається як одне з джерел інформації. У добу постмодернізму навіть сама постать людини стає інтермедіальною в найширшому значенні цього слова.

Інтермедіальність можна вважати ознакою, що відображає тенденції розвитку сучасної цивілізації та культури. Література більше, ніж інші види мистецтва, активніше акумулює в собі між мистецькі зв'язки, адже слово, словесний образ здатні відображати широкий спектр людських емоцій, думок, підсвідомих та свідомих порухів.

Богдан Лепкий – світоч української духовності, постать непересічного таланту. Словесна спадщина митця є своєрідним синтезом таких видів мистецтва, як малярство, музика, література. Це простежується в історичній повісті «Мотря». Яскраві образи головних героїв створюються завдяки слуховим та зоровим асоціаціям, вражають тональністю та музичністю. Малярська і музична доміанти у творі присутні на різних рівнях художньої структури – від узятих у живопису та

музики тем, сюжетів, образів, прототипів до засобів вираження думки – звуків, кольору, пісні, контрасту, світлотіні, лінії, портрета, пейзажу. Художній образ, який виникає на основі мистецького синтезу, є якісно новим і володіє складною, багатоплановою структурою.

Визначальний вплив на формування естетичних поглядів Б.Лепкого мали батьки. Від матері Домни Богдан успадкував здібності до малярства, співу та музики. Батько Сильвестр, священник, письменник, знав п'ять мов, грав на скрипці, вивчав історію, літературу, фольклор, музику та живопис. У будинку Лепких було чимало картин. Дитячі враження від них були настільки сильними, що зорові образи згодом трансформувалися у вербальні та реалізувалися у творчому доробку. Картини із зображенням представників минулих поколінь неодноразово персоніфікуються на сторінках історичної повісті «Мотря», що було також проявом юнацької мрії письменника стати малярем. У Бережанській гімназії формувалися підвалини літературно-малярської взаємодії у творчості письменника, яка розвивалася під час навчання у Віденській академії мистецтв, у Віденському та Львівському університетах.

Інтерес митця до історичного малярства був викликаний творчістю Яна Матейка. Тяжіння до широкоформатності та червоного кольору, яке домінує у полотнах цього польського художника, простежується у словесно-колористичній системі Богдана Лепкого, символізуючи владу, силу, кров та страждання. Картина Яна Матейка «Блазень Станьчик» спонукала Б.Лепкого до створення в історичній повісті «Мотря» образу карлика-шляхтича. Письменник піднімав проблему нерозуміння між одиницею та загалом, лідером та натовпом. Своє захоплення малярством митець проніс через усе життя, писав портрети відомих українських діячів, здебільшого це були графічні мініатюри.

Студії Богдана Лепкого над портретом Івана Мазепи пензля Осипа Куриласа стали своєрідним поштовхом до створення ним літературного образу гетьмана у повісті «Мотря». Письменник цікавився живописними полотнами із зображеннями Мазепи, намагався з'ясувати, котрий із цих портретів є правдивим. На сторінках твору відсутній детальний опис зовнішності гетьмана, письменник створив цілісний

літературний портрет за допомогою окремих деталей. На образ головного героя повісті мали вплив портрети Івана Мігури та з колекції Бутовичів. Споглядаючи полотна цих малярів, письменник помітив і зазначив у повісті, що гетьман «має малі тонкі руки» [20; 5]. Б.Лепкий вдавався до такого малярського засобу творення образу, як світлотінь, свідомо приковував увагу читача до однієї частини тіла. Портрет головного героя свого твору Богдан Лепкий, наче художник мазками пензля, творив за допомогою окремих елементів: «гетьманське обличчя, хоч старе, ...свіже й гарне» [20; 13], «вузькі, свіжі, ніби хлоп'ячі, уста» [20; 32], «ясні... зіниці» [20; 45]. Створюючи образ гетьмана Мазепи, Б.Лепкий використав не лише засоби образотворчого мистецтва та літератури, а віднайшов величезні можливості на межі їх взаємодії.

Синтез мистецтв спостерігаємо і у створенні образів головних героїв історичної повісті «Мотря». Уявний фінал боротьби українців за незалежність, переданий словами Мотрі, - то наче відтворена словами картина «В'їзд Хмельницького до Києва» Миколи Івасюка. «Уявіть..., - говорить дівчина, - наші батьки і брати пішли в похід, за Україну, її визволення, ми побідили! Гетьман заправляє країною. І ось він сидить на сивому коні, в'їжджає з поля бою у золотoverхий Київ. Дзвони грають, народ хвилюється, малинові хоругви лопотять. Осанна!» [20; 153]. Як і Микола Івасюк у своєму полотні, Богдан Лепкий прагнув уже вербальними засобами змалювати тріумфальну картину перемоги українських національно-визвольних змагань. Картина, створена уявою Мотрі, сприяє розкриттю внутрішнього світу героїні, формує головну ідею твору. У портретах Мотрі Кочубей наявний мистецький відгомін. У першому вона схожа на давньогрецьку богиню Діану: «Діана! ... І диво!» [19; 107]; у другому – на героїню полотен Рафаеля Санті: «Навіть божественний Рафаель не змалював такої гарної мадонни... В тобі я бачу красу рідної країни, щиру, правдиву» [19; 348]. Автор підкреслює чесноти героїні, зокрема розум, пише словами Мотрині портрети, справжні живописні полотна, чарівні та неповторні.

У родині Лепких зберігалися портрети Марії-Магдалини, матері Івана Мазепи, та Любові Федорівни Кочубей, які були копіями, зробленими Гнатом

Хоткевичем. Художник зобразив матір гетьмана, величну і горду, у жупані вишневого кольору та в білому головному уборі. Описуючи в історичній повісті «Мотря» ігуменю Марію-Магдалину, Богдан Лепкий наголошував, що вона «хоч так ветха деньми, але пряма, хоч черниця, та горда, з руками, зложеними на лоні, очі ніби всміхнулися легко...» [19; 50]. Любов Федорівна на сторінках повісті теж постає такою, як на портреті, « в сукні з важкого зеленого адамашку, долом шитій, як криси дзвону, довгій, що навіть черевиків з-під неї не видно» [19; 127]. За портретними зображеннями Богдана Лепкого читач уявляє та розуміє не лише головних персонажів повісті, а й ціле суспільство, гетьманську епоху.

Статика, відтворена художником, набуває в історичній повісті Б.Лепкого «Мотря» динамічного висвітлення. Відтворена у вербальному тексті картина не є точною копією, а несе відбиток того, як її сприйняв письменник, як зрозумів чи відчув мову кольорів, гру барв. «Мова» живопису включається в систему вражальності літератури, але не в чистому її вигляді: відбувається вербальне відтворення Б.Лепким зображеного на полотні, перекодована таким чином інформація постає крізь призму іншого коду та набуває нового смислу. Вербальна і живописна картини в Б.Лепкого суттєво різняться, адже властиву образотворчому мистецтву статику письменник замітив у своєму творі динамікою літературних образів, що виникає внаслідок смислових асоціацій і набуває нових відтінків. Богдан Лепкий у літературному тексті майстерно відтворив образний смисл кольору, колориту, форми, те враження, що справили вони на героїв повісті.

Творчий геній Б.Лепкого знайшов свій вияв і в малярстві, і в літературі.

Особливе зацікавлення звуковим мистецтвом Б.Лепкий виявляв ще у дитячі роки. Музикальною була вся родина Лепких. Богдан ще малим опанував гру на скрипці, чудово співав. Важливим джерелом поетичного натхнення була для Б.Лепкого народна пісня, пізнавав він і глибини класичної музики. Левко Лепкий писав: «Якщо брат носився з думкою написати якийсь твір, то він не засідав одразу до писання. Обов'язково тітка Дарія щось заграла...» [22, 165].

Б. Лепкий черпав духовну снагу, слухаючи спів церковного хору, спілкуючись з видатними митцями Олександром Мишугою, Модестом Менцинським, Соломією

Крушельницькою, тому закономірним явищем у творчості письменника став синтез музики і слова.

Історична повість Б.Лепкого «Мотря» наповнена елегійним мінорним смутком та світлим мажорним тоном утвердження ідеї вільної, незалежної держави. Український пісенний фольклор представлений у творі в усіх його жанрах: від дум, історичних пісень до обрядових календарних та необрядових козацьких, жартівливих, танцювальних. Він сприяє глибокому емоційному осягненню процесів і явищ через їх асоціативні звукові форми, створює поліфонічне звучання повісті, надає неповторного національно-музичного забарвлення. Пісенний фольклор у творі лунає то співзвучно, то дисонансно. Контрастом до загальної веселості звучать думи та історичні пісні бандуристів. Невільницький плач «Із города Козлова ...» нагадує героям твору їх справжнє становище відносно Москви. Пісенні рядки («Ой вивели Морозенка на Савур-могилу, подивися, Морозенку, та на свою Україну. Вони його не стріляли, ані не рубали, тільки з тіла козацького живцем серце виривали» [19;125]) слугують додатковим поясненням щодо причини візиту гетьмана до Кочубеїв і своєрідним натяком на жахливий стан тогочасної України. Ця пісня є у творі духовним зв'язком поколінь, спогадом про звитяжне минуле боротьби українського народу за правду і славу.

У багаторівневій структурі образу гетьмана І.Мазепи яскраво проявляються музичні компоненти. Пісня про Богдана Хмельницького віддзеркалює думки та прагнення гетьмана Мазепи. У власній пісні про згоду Іван Мазепа закликає до боротьби за визволення України: «Самопали набивайте, острих шабель добувайте, а за віру хоч умірте, а вольностей бороніте» [19; 149]. Засобами музичних асоціацій письменник глибше розкриває внутрішній світ героя. Звучання колядок у повісті оточує образ героя особливими чарами. Гетьманська характеристика колядки «Дивна радість» подається автором як дзеркало історії і прагнень українства своєї окремішності. Крізь призму українських музично-пісенних традицій, засобами літератури письменник розкриває багатогранний характер гетьмана-будівничого держави.

Різновиди літературно-музичних кореляцій в аналізованому творі виявляються в єдності, посилюють семантичний рівень художнього тексту звуковими ефектами. Музика у творі Богдана Лепкого допомагає розкрити настрій персонажів, передати ірраціональні глибини переживань, активізує образно-асоціативне мислення, зворушує, пориває, торкається глибин людського ества. Відбулося перекодування музичних вражень вербальними засобами.

Привертає увагу в творі й актуалізація зовнішнього вигляду музичного інструменту (бандури), що стає додатковим засобом смислотворення: «Взяв бандуру...став пальцями перебігати по струнах...з-під його (Івана Мазепи) пальців добувалися звуки якісь-то інші, нібито м'якші і якісь лагідніші – «панські»... не вмію грати на старосвітській бандурі...- на ній так мало струн і самі кишкові, я привик до металевих». А розбита бандура натякає на нездійсненність мрії гетьмана про незалежність України: «Ще крок, ще два...якийсь жалібний стогін, якийсь сумний бреньк і – розбита бандура лежала між Мотрею і гетьманом на твердих зимних плитах» [19; 150].

Музичність, пісенність в аналізованому творі стає додатковим засобом смислотворення, не витісняючи при тому виражальні можливості слова. У процесі функціонування музичного твору, під час його виконання і сприйняття героями та читачем відбувається нарощування його смислових відтінків завдяки співтворчості автора (народу), виконавця, слухача, читача, які беруть участь у комунікації, актуалізують свій життєвий та емоційний досвід. Виконавець, слухач, читач часто по-своєму сприймають авторський задум,стають, по суті, його активними співтворцями,долучаючи власні асоціації, що виникли в процесі сприймання мелодії, пісні. Під звуки музики вони пригадують минуле, уявляють майбутнє, знаходять бажану гармонію чи передчуття нових катаклізмів.

Музика, пісня, танець в історичній повісті Б.Лепкого «Мотря» народжуються зі зворушення та дозволяють передати цілу гаму почуттів, неясних, мінливих, не завжди ясно усвідомлених. Музикалізація тексту створюється письменником як заздалегідь продумане формування дискурсу, що здійснює вплив на лінгвістичний

матеріал, композицію повісті, структуру, підбір образів з метою виникнення в художньому тексті переконливої аналогії з музичним твором чи його впливом.

В аналізованому творі відбувається засвоєння властивостей музики, пісні різними шляхами: інтерпретації музичних творів, їх вербального опису, запозичення музичної термінології (пісня, дума, невольницький плач та ін.), введення в словесний твір імен відомих авторів музичних творів (пісня Мазепи про згоду), виконавців, омузичнення висловлювання, що досягається різного виду повторами, звуконаслідуванням, внутрішнім римуванням тощо.

Музика, пісня в цьому випадку постають донором, що кореспондує повісті (літературі) свої можливості. У свою чергу література (повість) розплачується за це донорство, надаючи зображальні засоби музиці. Простежується в аналізованому творі чітка ілюзія присутності музики, танцю в художньому тексті.

Літературно-музичні інтерференції в історичній повісті Б.Лепкого «Мотря» збагачують діалог автора, героїв з читачами, надають йому відтінків багатозначності, недомовленості, глибини, ірраціональності, неодновимірності.

В історичній повісті Б.Лепкого «Мотря» можна спостерігати всі чотири класичні інтермедіальні складові частини:

інтермедіальний елемент (автор апелює до термінологічної бази іншого виду мистецтва: картина, портрети, дума, пісня, танець, вертеп);

інтермедіальний герой (Іван Мазепа, Мотря Кочубей, Марія-Магдалина Мазепа, Любов Кочубей представлені в ракурсі музичного, образотворчого мистецтва);

інтермедіальна композиція – (письменник звертається до опису образотворчого, музичного мистецтва в структурній композиції художнього тексту);

інтермедіальний жанр – (картина Яна Матейка «Блазень Станьчик», полотно М.Івасюка «Вїзд Хмельницького до Києва» стають ілюстраціями повісті, смисл художнього тексту розкривається через образотворче мистецтво).

В історичній повісті Б.Лепкого «Мотря» можна спостерігати поєднання елементів інтермедіальності на трьох рівнях: текстовому, смислового та сюжетному.

Задіяння різних елементів інтермедіальності на різних рівнях демонструє складний характер цього явища, на основі чого створюється певна голографічна картина шляхом перехрещення видів інтермедіальності та апеляції до різних видів мистецтв у художньому тексті. У процесі сприйняття різних систем мистецтва відбувається обмін багатством відчуттів, ідей, емоцій і станів, які знаходяться в позамовній дійсності і є об'єктами інтерпретації засобами мови.

Історична повість Богдана Лепкого «Мотря» є не лише інтертекстуальним твором, оскільки складається із цитат з інших літературних текстів (пісень), а й інтермедіальним, тому що в його структуру залучаються «цитати», запозичені з текстів іншого роду, створені мовами інших видів мистецтв (музичного, образотворчого).

Сприймаючи історичну повість «Мотря» як цілісну, самостійну художню структуру, ми не відділяємо елемент живопису чи музики, для нас він існує у великому цільному полотні тексту. Разом з ним ми і декодуємо сам текст, виділяючи в ньому вже нові грані завдяки інтермедіальності

Звернення до засобів образотворчого, музичного мистецтва дозволило Богдану Лепкому повніше себе реалізувати, яскравіше виявити авторське Я, експериментувати та розширювати зображально-виражальні можливості художнього слова.

Отже, використання письменником можливостей суміжних мистецтв сприяє поглибленню психологічного аналізу персонажів твору, допомагає стверджувати духовні цінності людини, відображати ідею соборності та незалежності, яка в історичній повісті «Мотря» є головною. Суттєвий вплив на літературний стиль письменника мали образні паралелі, запозичені з музики та малярства. Це дає підстави говорити про глибоке, естетичне чуття Богдана Лепкого, який намагався змодельювати важливі явища не лише засобами слова, а й через образну сферу інших мистецтв. Письменник вводить у тканину свого літературного тексту твори

живопису, музичного мистецтва, аби це поєднання не тільки підсилило основні ідейні задуми, а ще й поглибило символіку та підтексти.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бахтін М.М. Естетика словесної творчості/ М.М. Бахтін/Укл. С.Г Бочаров. – 2-ге вид. – М.: Мистецтво, 1986. 445 с.
2. Бербенець Л. Деякі аспекти тлумачення термінів і понять у межах інтермедіальних студій // Література на полі медій. Збірка наукових праць відділу теорії літератури та компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України/ред. Т.І.Гундорова, Г.М.Сиваченко. К.:2018. <https://ukrlit.net/info/media/5.html>
3. Білик Н. Богдан Лепкий. Життя і діяльність .- Тернопіль: Джура, 2001.- 172 с.
4. Білик Н.Б. Лепкий та О.Курилас : до історії взаємин // Зб. праць Тернопільського міського осередку Наукового товариства ім. Т.Шевченка. – Т.1.- Тернопіль: Рада, 2004. – 345 с.
5. Бовсунівська Т.В. Когнітивна жанрологія та поетика. – К.: Київський національний університет ім. Т.Шевченка, 2010. – 180 с.
6. Бовсунівська Т.В. Основи теорії літературних жанрів. – К.: Київський національний університет ім. Т.Шевченка, 2008. – 520 с.
7. Бовсунівська Т. В. Роман-екфразис: генеза, дефініції та модифікації жанру [розділ 7] // Бовсунівська Т. В. Жанрові модифікації сучасного роману. Харків.: Видавництво «Діса плюс», 2015. 340 с.
8. Бовсунівська Т.В. Українська бурлескно-травестійна література першої половини ХІХ століття: в аспекті функціонування комічного. – К.: Київський національний університет ім. Т.Шевченка, 2006. – 174 с.
9. Будний В. Порівняльне літературознавство: Підручник / В. Будний, М. Ільницький. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. –430 с.
10. Гавдида Н. Богдан Лепкий – мистецтвознавець // Лепкий Б. Вибрані твори: У 2 т. / Упор. та передм. Н.І.Білик, Н.І. Гавдида. – К.: Смолоскип, 2011. – Т.ІІ. – 155 с.

11. Гавдида Н. Літературно - малярський дискурс творчості Б.Лепкого. – Київ: Смолоскип, 2012.- 226 с.
12. Генералюк Л. Взаємодія літератури і мистецтва. Начерк теорії словесно-візуальної інтеракції/ Леся Генералюк // *Studia methodologica*. Випуск 29.- Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ ім. В.Гнатюка. 2015. – 89 с.
13. Генералюк Л.Екфразис і гіпотипозис: проблеми диференціації // *Слово і час*. 2013. -№ 11. 61 с.
14. Генералюк Л. Універсалізм Шевенка: взаємодія літератури та мистецтва. URL: <https://www.twirpx.com/file/1859549/>
15. Ігнатенко М., Волков А. Інтерсеміотика // *Лексикон загального та порівняльного літературознавства*. – Чернівці: Золоті литаври, 2002 .- 233 с.
16. Ільницький М. На перехрестях віку// Ільницький М. Над рікою часу: Західноукраїнська поезія 20-30-тих років. Харків: Фоліо, 1999.- 15 с.
17. Літературно-джазові імпровізації: інтермедіальні студії (збірник статей, есеїв)/ за ред. Світлани Маценки.- Львів: Срібне слово, 2019. 396 с.
18. Лепкий Б. Казка мого життя. – Івано – Франківськ: Обласна друкарня, 1998. – 147 с.
19. Лепкий Б. Мазепа. Трилогія. Мотря: історична повість у двох томах. – Львів: Каменяр, 1991. – 423 с.
20. Лепкий Б. Мотря: Історична повість: У 2 т.- Львів: Червона калина, 1991. – 456 с.
21. Лепкий Б. Як виглядав І.Мазепа? / Б.Лепкий // Лепкий Б. Вибрані твори: У 2 т. / Упорядкув. та передмов. Н.Білик, Н.Гавдида. – Київ.: Смолоскип, 2011, т.2.- 469 с.
22. Лепкий Л. Дещо по молодість Б.Лепкого // Лепкий Л. Твори.- Тернопіль: Тернограф, 2001. – 164 с.
23. Лупак Н.М. Музично-пісенний компонент у структурі образу Мазепа в пенталогії Б.Лепкого «Мазепа» // *Наукові записки*. Серія: Літературознавство .- Тернопіль: ТНПУ ім. В.Гнатюка, 2005.- Вип. XVI. – с.56-62.

- 24.Маценка С. Метамистецтво: словник досвіду термінотворення на меді літератури й музики. Львів: Априорі, 2017. 120 с.
- 25.Мочернюк Н. Поза контекстом: інтермедіальні стратегії літературної творчості українських художників-письменників міжвоєнтя. / Н.Мочернюк.Львів: Вид-во Львівської політехніки, 2018. 392 с.
- 26.Просалова В.А. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури. Донецьк – Вінниця: Донну, 2015. 153 с.
- 27.Просалова В. Інтермедіальність як явище мистецтва і метод аналізу. Філологічні семінари. Київ, 2013. Вип.16.- 53 с.
28. Рисак О.О. «Найперше – музика у Слові». Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ- поч. ХХ ст. – Луцьк: Ред.-вид.від. «Вежа» Волинського держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 1999. – 399 с.
- 29.Савчук Г.О. «Інтермедіальність» як категорія літературознавства та медіології. Літературознавчі дослідження: теоретичні та практичні аспекти. Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Серія «Філологія». Вип.81. 18 с.
30. Сивіцький М. Богдан Лепкий: Життя і творчість. – К.: Дніпро, 1993.- 374 с.
- 31.Січовська Е. Теоретичні дилеми поняття інтермедіальності// Слово і час. 2014.№11. 60 с.
32. Франко І. Із секретів поетичної творчості // Франко І. Зібр. Творів: У 50 т.- К.: Наукова думка, 1981. – Т.31.- 349 с.
- 33.Фогель Д. Монтаж як літературний жанр; Літературний монтаж// Фогель Д. Білі слова: есеї, листування, рецензії та полеміки. К: Дух і література, 2019. 114 с.
34. Царик О.М. Богдан Лепкий у літературно – мистецькому середовищі Кракова // Творчість Богдана Лепкого в контексті європейської культури ХХ ст.: Матеріали Всеукраїнської наукової конференції, присвяченої 125-річчю від дня народження письменника. – Тернопіль, 1998. – 126 с.
- 35.Циховська Е. Теоретичні дилеми поняття інтермедіальності.// Слово і Час., 2014, №11. 59 с.

Інтернет-ресурси:

http://osvita.ua/vnz/reports/ukr_lit/12692/

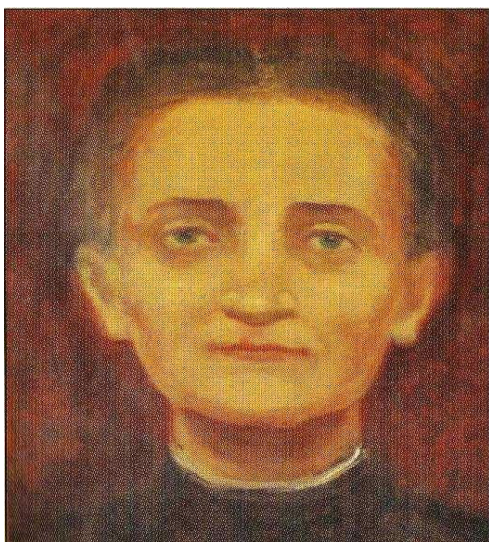
<http://ukr-lit.net/lepkyj-b/1355-zbirki-ta-knizhki/3366-bogdan-lepkij-poeziyi-1990.html>

<http://ukrclassic.com.ua/katalog/1/lepkiy-bogdan/3019-bogdan-lepkij>

ДОДАТКИ



Отець Михайло Глібовицький, дідусь Б.Лепкого. Рисунок
Б.Лепкого з гімназійних часів



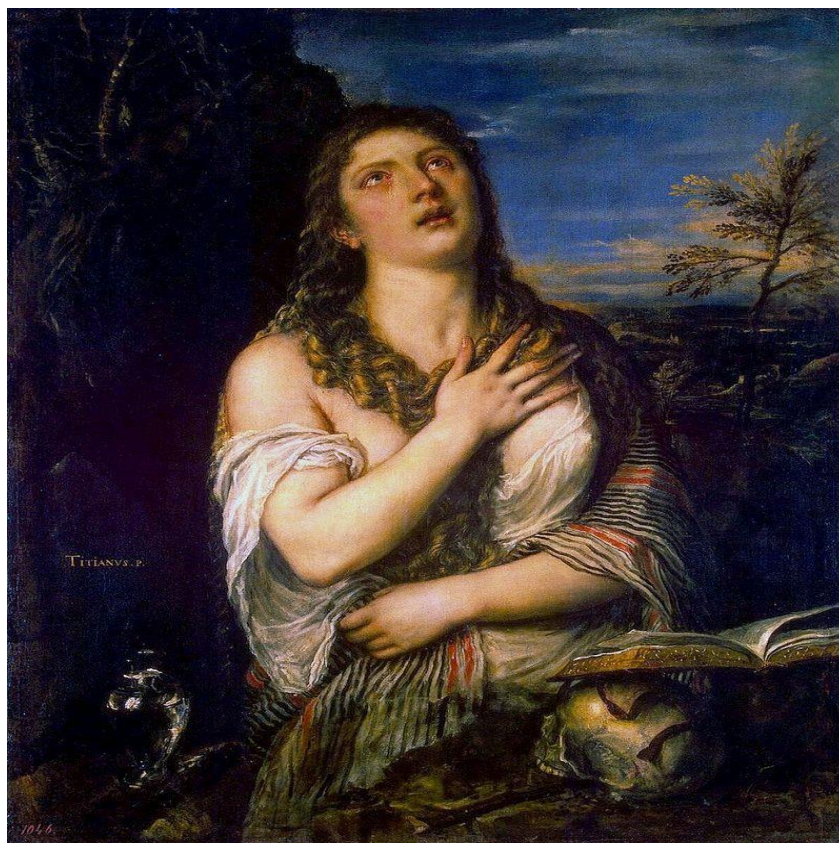
Мати Б.Лепкого Домна,
з роду Глібовицьких. Робота Б.Лепкого



О. Сильвестр (Марко Мурава), батько Б.Лепкого. Рисунок Б.Лепкого



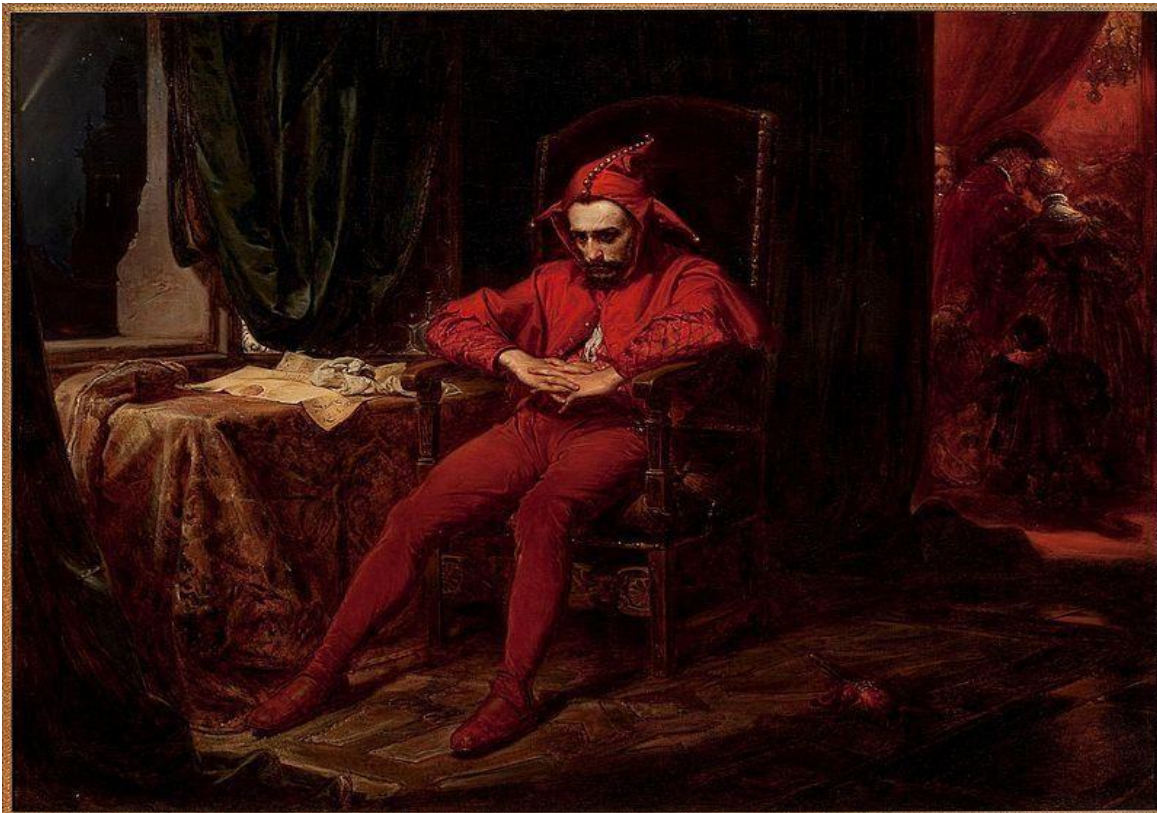
Г.Хоткевич. Копія портрета матері гетьмана Мазепи Марії-Магдалини
(з архіву родини Лепких)



В. Тиціан «Магдалина кається»



Ян Матейко «Хасан топить зрадливу дружину»



Ян Матейко «Блазень Станьчик»



Микола Івасюк «В'їзд Б.Хмельницького до Києва 1649 року»



Осип Курилас . Портрет Івана Мазепи



Портрет І.Мазепи з колекції Бутовичів



Іван Мігура. З конклюдії на честь І.Мазепи



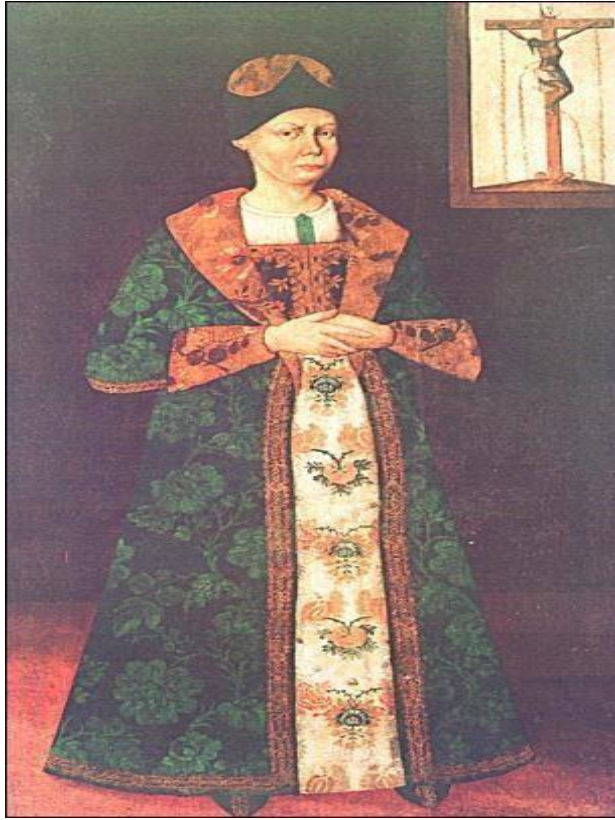
Антоніс ван Дейк. «Король Карл І у трьох ракурсах»



Антоніс ван Дейк. «Карл I (король Англії)»



Антоніс ван Дейк. «Карл I, король Англії, на полюванні»



Гнат Хоткевич. Копія портрета Любові Кочубей