

ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ ДОСЛІДЖЕННЯ

УДК 82.091

DOI: 10.32342/2523-4463-2023-1-25-8

НАТАЛІЯ БІЛИК

*доктор філологічних наук,
професор кафедри слов'янської філології
Навчально-наукового інституту філології
Київського національного університету імені Тараса Шевченка*

«СЛАВСЯ, ХУДОЖНИЦЬКЕ ВМІННЯ»: ЕКФРАЗИС ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В РОМАНІ П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «ДИВО»

У ретроспективній панорамі досвіду компаративістичних досліджень дедалі інтенсивнішою видається увага до екфразису. Його багатогранний феномен з часом не втрачає своєї актуальності. Яскраві екфрастичні ознаки оприсутнені, зокрема, в епічному полотні «Диво» класика української літератури Павла Загребельного. *Meta* розвідки полягає в селектуванні рис екфразису образотворчого мистецтва в романі П. Загребельного, а також у висвітленні формальних та семантичних вимірів і сукупної смислової конфігурації увиразненої поетики. Дослідження засноване на *методах* культурсеміотичного і структурно-семантичного аналізу в комбінації з описовим і порівняльно-типологічним підходом. В образному матеріалі роману П. Загребельного «Диво» явлена поетика різноспрямованого багатовимірного екфразису, в якому, за критерієм носія зображення, вирізняється актуалізація декількох родів образотворчого мистецтва, зокрема декоративного та (спорідненого з ним) монументального, і, відповідно, їхніх видів: художнього різьблення, фрескопису та мозаїки. В описах спостерігається поступова розбудова з помітною трансгресією змісту репрезентованих творів і, відтак, змістовності власне екфразем. Їхні селектовані визначальні риси у *структурі твору* вочевидь пов'язані з притаманним «Диву» одним із ключових організаційних явищ, доцентрових символів: екфраземи в його загальній архітектоніці поєднані інтегральними елементами, що належать до сфери внутрішньої форми. Такими єднальними елементами виступають наскрізні для екфразису, ключові для роману дотичні образи-символи творця, його хисту і мистецтва загалом, що зумовлює інтегрування увиразненого екфраз в єдиний зведений комплекс. У ньому змістовність екфразису в поетологічному полі майстра виявляється рівновеликою його мистецькій долі, крізь фрескоподібне суміщення рис описаних звершень вимальовуються лінії натхненного дитячого творчого визрівання, юнацького зміцнення і зрештою мистецької праці, в яких вивершується апогей – талант художника в усій його поліхромії: у сутності, в меті й у сенсі. Своєю чергою, дискретністю описів опосередковано оприявнюється динаміка його еволюціонування, чия амплітуда від зерна натхненних здібностей сягає буяння всевладної людинолюбної майстерності, чуттєвої і чуйної, проникливої, відвертої, небайдужої, що долає екзистенційні рефлексії у своєму прагненні добра, наближення творчості до життєстверджувальної думки. Й усі ці фази мають одну спільну якість: у кожній із них закарбовується гуманність. Виокремленим потенціалом екфразису поетика роману вивершується до обривів міркувань про присутність творчості й здобутків мистецького генія для «творення храму», зокрема в душі людській, і з цієї семантичної палітри вияскавлюється своєрідне «ушлявлення художницького вміння» не лише довершеністю його величних творинь, а й передусім втіленою в них любов'ю до життя та світу, оспівуванням краси, рівноцінним єдності добра й людяності. У такий спосіб висвітленим досвідом екфразису вочевидь посилюється в романі П. Загребельного «Диво» увиразнення гуманності в аксіологічних вимірах цивілізаційних надбань.

Ключові слова: екфразис, мозаїка, фреска, семантика, смисл, П. Загребельний, «Диво».

Для цитування: Білик, Н. (2023). «Слався, художницьке вміння»: екфразис образотворчого мистецтва в романі П. Загребельного «Диво». *Visnyk Universitetu imeni Alfreda Nobelya. Seriya: Filologichni Nauki*, vol. 1, issue 25, pp. 103-114, DOI: 10.32342/2523-4463-2023-1-25-8

For citation: Bilyk, N. (2023). "Glory to Artistic Skill": Ekphrasis of Fine Arts in P. Zahrebelnyi's Novel "Wonder". *Visnyk Universitetu imeni Alfreda Nobelya. Seriya: Filologichni Nauki*, vol. 1, issue 25, pp. 103-114, DOI: 10.32342/2523-4463-2023-1-25-8

У ретроспективній панорамі досвіду компаративістичних досліджень дедалі інтенсивнішою видається увага до екфразису, розтлумаченого в дефінітивних берегах приналежного до системи інтермедійності [McLuhan, 1994] опису певного твору в літературному тексті, пов'язаного з конкретною авторською реалією (хоча припускається також поширення екфразису на аналогічні або неіснуючі, але жанрово конвенціональні художні варіанти із достеменним наслідуванням відповідної мистецької поетики) [Бобрик, 2013, с. 76]. Узагальнення наведеного явища містить кілька етапів, зосереджених, відповідно, на первісному змісті (фактичному, експресивному), умовному та внутрішньому, або символічному, значенні [Бовсунівська, 2013, с. 14; Білик, 2018]. За сформованим дослідницьким дискурсом багатогранний феномен екфразису з часом не втрачає своєї предметної актуальності.

Творче підґрунтя зацентрованого компаративістичного напрямку, безумовно, передбачається й у зразках української романістики. Приміром, є добре знаним (корельоване з компаративістичним висвітленням екфразису) звернення представників українського красного письменства до можливостей і цілей описів здобутків образотворчого мистецтва, про що переконливо свідчить скарбниця української прози ХХ ст., насамперед відомі тексти Володимира Винниченка, Олександра Довженка, Олеся Гончара, Оксани Забужко та ін., і, безумовно, сутнісний екфрастичний зміст літературознавчих досліджень: праць Т. Бовсунівської [Бовсунівська, 2013], Г. Клочка [Клочек, 2016], С. Маценки [Маценка, 2017], М. Наєнка [Наєнко, 2016], Д. Наливайка [Наливайко, 2006], Г. Сиваченко [Сиваченко, 2015], А. Степанової [Степанова, 2013] тощо.

Яскраві екфрастичні ознаки помітні, зокрема, в епічному полотні «Диво» класика української літератури [Головко, 2005], видатного представника національного красного письменства ХХ ст. Павла Загребельного. Йдеться, зокрема, про різноманітні яскраві, виразні описи, для яких у романі симптоматично прогнозована знакова, почасти ключова роль. З огляду на обумовлену актуальність, мета розвідки відтак полягає в селектуванні рис екфразису образотворчого мистецтва в романі П. Загребельного, а також у висвітленні формальних та семантичних вимірів і сукупної смислової конфігурації увиразненої поетики.

Дослідження засноване на методах культурсеміотичного і структурно-семантичного аналізу в комбінації з описовим і порівняльно-типологічним підходом.

У романі ініціальний екфразис спостерігається у зв'язку з явленням Церкви Богородиці: «стіни святині були <...> радістю, святом для ока. Барвні зображення богів гарно поєднувалися з різьбленими, ніколи ще Сивоок не бачив такого тонкого різьблення, від нього ціла святиня набувала легкості, вона зависала над землею в своїй поцяцькованій невагомості. Сивоок спершу й не второпав, звідки це враження летючості – чи від буйноти барв, чи від мистецького різьблення» [Загребельний, 1979, с. 132]. Таким чином, екфрастичний опис, завдяки наголошеним у ньому (жанротворчим для декоративного типу) вишуканим лініям філігранних оздоб, здатних полегшити конструкцію величній архітектурній споруди, елементам щедрої розмаїтості описаного декору, вияскравлює семантику краси мистецтва й викликаного нею відчуття окриленого захоплення. Увиразнений етап смислотворення розвивається в унісон із примітним у романі образним моментом, у якому варто розпізнати експлікативну преамбулу екфрази: «...краса велика, – сказав Сивоок, зітхаючи <...> аж не віриться, що така краса» [Загребельний, 1979, с. 93].

Слід окремо зауважити на безпосередньому зв'язку екфрази у структурі тексту із постаттю протагоніста Сивоока (названого за інших, пізніших обставин іще й Божида-ром та Михайлом), у ситуативному образному контрапункті – натхненної дитини й у сюжетному майбутньому – видатного майстра із неабияким «художницьким умінням». У

логічній перспекції цього зауваження екфраза видається віддзеркаленням натури глядача, відображенням його особистісних якостей. Відтак смисловий результат екфразису передбачає його неодмінне екстраполювання в образне поле персонажа, здатне скерувати до відзначення в ньому присутнього творчого потенціалу, наснаженого проявами оптимістичного світогляду. В такий спосіб екфразою симптоматично оприявнюється прагнення до мистецької краси у внутрішньому світі майбутнього представника сфери мистецтва. Опис творів, які задивлено споглядає ще маленький *Сивоок-спостерігач*, мотивує до фокусування на зародках його творчої *обдарованості, вирішальної для здатності помітити та виважити* величну красу й відчуті щастя від її споглядання, і саме цю обдарованість належить визнати одним зі своєрідних адресатів смислотворення для виокремленого змісту.

Інша екфраза так само виявляється дотичною до образного поля Сивоока: її панораму наразі доцільно пов'язати з оформленням сакральних споруд, над якими міркує вже змужнілий *Сивоок-творець*. Початковий епізод маємо розпізнати в явленні *задуму храму Святої Софії у Києві*. Йдеться про дескриптивний компонент, закладений в реальності роману до міркувань майстра Сивоока-Божидара-Михайла: *«всередині буде досить простору, щоб вмістити в храмі цілий Київ. <...> А далі пустимо по стінах і склепіннях фресковий розпис, щоб замінити дороги заморські мармури. Не маємо мармурів для здоблення стін і колон, а везти з-за моря – довго й дорого, тож знов застосуємо наше прадавнє вміння і візьмемо всю середину в візерунки»* [Загребельний, 1979, с. 479]. У підкресленому наразі окремішньому привілеюванні фрески слід семантично актуалізувати підвладний цьому жанру ефект так званої «незрівнянної радості» [Argan, 1968, с. 152], очікуваної, таким чином, для здібного автора в уявлюваному творі, посиленої у семантиці його опису. Крім того, схильністю Сивоока до питомого збільшення простору, зокрема за рахунок оздоблення, додається семантика прагнення обдарованості до безвиняткової співчутливості й добротності. Зауважимо й на увиразненні в описі множинності штрихів малюнкової імпровізації, як відомо, показових для різних видів образотворчого мистецтва. Вони, за визначенням Дж. Аргана, [Argan, 1968, с. 156], розвивають семантику деталізації авторового самовиявлення, нестримної широти його художніх здібностей, і з нею стає переконливішою реалістичність дійсності роману.

У наступному екфрастичному фрагменті спостерігається деталізування проєкту задуму фрескописних робіт із посиленням на творчі ідеали, з апелюванням до сакральних мистецьких зразків. Зокрема, *«було на пергаменах здоблення константинопольської придвірної церкви Феотокос Фарос, тої самої, що <...> правила за вірець кільком поколінням художників, які мали возвеличувати своєю працею бога. В найвищій вишині підбання у великому колі виблискувало барвною мусією зображення Христа-Вседержителя <...>. Правою рукою Пантократор благословляє зібраний унизу люд, а в лівій тримає закриту книгу Нового завіту <...> Пантократора підпирає небесна сторожа з чотирьох архангелів – Гавриїла, Михайла, Рафаїла й Урієля. <...> На величезній увігнутій поверхні конхи головної абсиди – зображення Марії, що молиться за рід людський. Всеславна, скоро на поміч усім християнам. Вона перевише небес <...> вона – все. <...> Далі йде церква земна. В простінках між вікнами барабана – апостоли, в парусах – сидячі євангелісти. Під Орантою – єхаристія. Шість апостолів з одного боку і шість з другого простують до престолу до двічі представленого Христа за причастям, Христові з обох боків престолу слугують два ангели з ріпідами в руках. <...> Нижній пояс абсиди відводився під святительський чин: отці церкви <...> Григорій Чудотворець <...> І, врешті, остання велика мозаїка – благовіщення на стовпах тріумфальної арки, що веде до вівтаря. Постаті архангела Гавриїла в білому одіянні й Марії–Богородиці. Гавриїл прибуває до Марії з благою вістю про грядуще народження Христа <...> Марія в час приходу архангела з вістю сукала пурпурову пряжу, символ нескінченності життя <...>. Добре було вималювано на пергаменних зwoйцях увесь чин здоблення й розпису мусійного, не шкодовано дорогого пергамену, не шкодовано й золотих та інших барв»* [Загребельний, 1979, с. 510–511].

У наведеній фазі розбудови екфразису вирізняється його змістове поповнення збагаченням сюжету, який переважає порівняно з описовими проявами власне поетики фрескопису і мозаїки. Між тим сюжетне домінування наразі набуває особливої ваги з огляду на відому за каноном фрески показовість її подієвості для продукування конкретизованої

семантики, яка в досвіді роману «Диво» вочевидь спрямовується на пояснення безперешкодних можливостей для еманации чуйності й доброзичливості в мистецтві. Помітне тяжіння опису до декларування показовіших змістових стратегій, зрозуміліших виражальних засобів поетики християнського образотворчого дискурсу, зокрема стосовно постаті Пресвятої Богородиці, і їхнє одночасне витлумачування мають у відлунні традиційно відомої (за Дж. Арганом [Argan, 1968, s. 159]) іконографічної спільнозначущості семантизуватися в руслі *орієнтирів релігійного гуманізму, якими дарований приклад сумлінного молитовного заступництва й піклування про всіх стущих*, вочевидь охоплених Сивооковим планом. В увиразненому контексті виокремлені у композиції храмового комплексу Архангели, з деталізацією їхніх постатей, якостей і дій, видаються зрозумілими своєю силою провісництва благого шляху долучення до духовності – *запоруки захисту й добра, покликаною уникати всевиправдовування, але прагнути всепрощення*. Відтак у спільній значеннєвій перспективі екфразою вивищується творчий намір, що ввібрав і продемонстрував прагнення художника *постулювати* своїми працями досвід християнського канону, його сердечного людинолюбства як найпривілейованіший еталон в обрядах і натхненні, й буття. Наразі смислотворчим здобутком екфрази слід визнати вияскравлену нею в митцевій *обдарованість, визначальну для здатності намріяти величну красу, покликану наблизити людей до ідей і поступів християнського добротворення*.

Для цього етапу екфрастичного оприсутнення мистецтва стає вирішальним наголошене зауваження на професії Сивоока, на його приналежності до когорти *«художників часів Київської Русі»* [Загребельний, 1979, с. 462]: у дійсності роману акцентування на причетності до цієї славетної діяльності вочевидь підкреслює її окремий статус для поетики «Дива». Із цієї позиції споріднено-суміжні образи мистецького хисту і, власне, мистецтва, уособлені в постаті Сивоока, потрапляють до окремої образної модальності: в них засвідчується функція єднального компонента, магістральної образної інстанції, що доцентрує змістове наповнення висвітленого екфразису роману П. Загребельного.

Наступний у просторі «Дива» мистецький опис і надалі зберігає дотичність до творчої обдарованості: образну плянду наразі доповнює екфразис процесу образотворення, який втілює досвічений тепер *Сивоок-мистець*. Змістом екфрази, співвідносної з фабульним форматом інтегрального образу, оприявнюється підготовка оздоблення храму Софії Київської. Особливу увагу передусім привертає опис процедури іконопису: *«Вистругати дошку з негниючого кипарисового дерева <...> – то був тільки початок. Далі та дошка обходила кількох умільців, кожен з яких досконалим володів своєю частиною роботи, і Сивоок з часом теж пройшов усі ті роботи <...>. Поверхня дошки левкасилася, тобто покривалася білилом, а вже на залевкашену поверхню наносився малюнок майбутньої ікони. Так робилося й із фресками, тільки контури майбутньої фрески прокреслювалися чим-небудь гострим по свіжій штукатурці (Сивоок згодом писав без прорисі, одних дивуючи, а других дратуючи легкістю своєї руки). Малюнок робив ‘знаменщик’ пензлем або припорохом і закріплював графійою. Тло найчастіше було золоте, але золото не наносилося просто на ґрунт, а спершу покривали ґрунт поліментом. Полімент готували з тонко натертої червоної фарби, висушеної й розведеної на протухлому яєчному білкові з оцтом. Полімент надавав позолоті червоності, а щоб золото мало справжній блиск, його ще полірували собачим зубом або агатом. Тільки після цієї підготовки іконописець-долічник красками, розведеними на яєчному жовтку з квасом, писав одяг, палати, дерева, трави. Після доличника брався личник, який писав обличчя і оголені частини тіла. Це вимагало найбільшого вміння. Існувала точна послідовність роботи личинка. Передовсім була санкир – тобто накладання підмалювок змішаною краскою з вохри, умбри й сажі. Далі художник робив ‘опис’ сажею, намічаючи контур, а білилами наносив ‘движки’ для означення рис обличчя. Після цього починалося вохріння трьома плав’ями, тобто розведеною до прозорості краскою тричі підряд наводили малюнок, досягаючи дивної ніжності, особливого внутрішнього світіння красок. Перша плав наводилася світлою санкир’ю. Нею поправлялися випуклі місця на обличчі: ніс, вилиці. Другою наводився рум’янець. Третьою ‘підбивали’, тобто об’єднували попередні плави. Після цього йшла ‘сплавка’ – тон, що об’єднував усі попередні тони так, що вони пронизували один одного»* [Загребельний, 1979, с. 380].

Варто насамперед відзначити, що описом із перебігу творчості вихоплюються етапи і дії, за визначенням, основоположні для жанру іконопису в техніці як фрески, так і живопису по дереву. За підсумком Дж. Аргана, наведена фокусна зосередженість додає доречності апелюванню до сутності іконопису за сприйняттям давніх майстрів: вони були переконані, що іконічні зображення уможливають занурення до таємниць світобудови, ведуть до щастя буття, стверджують уявлення про панування світлого космічного порядку над силами мороку та хаосу [Argan, 1968, с. 122]. Смысловим рефлексом у просторі екфрази зрушується *системне проголошення* майстром устремлінь до духовних цінностей, рівнозначних благам буття. Виявляється сприятливою суміжна образна актуалізація ефекту ніжності й сяяння. Вона скеровує до обумовленої для цього жанру мети: від ікон, як відомо, чекали позбавлення й убезпечення від негод, допомоги і дива [Argan, 1968, с. 121], чия семантизація наразі привноситься до смислотворення екфрази. Оприсутненням специфічних функцій, прийомів і нюансів натхненного процесу, зазвичай втаємничених для глядацької спільноти, позначається щира доброзичлива довірливість у явлених творах і втіленому ними творчому прагненні. Водночас обережність, старанність, наполегливість і точність тендітних рухів до стемно генерують значення мистецького вболівання, відданості шляхетній справі.

Крім того, в іншій дотичній екфрастичній оповіді оприлюднюється робота над масштабнішими мозаїками та фресками, з домінуванням, на відміну від жанрових, натомість саме їхніх видових ознак. В описі *«така пташина летючість з'явилася в душі Сивооковій, коли забрався він на височезні риштовання <...> і почав викладати найбільші софійські мозаїки <...> коли їм із Гюргієм удалося <...> збудувати церкву <...> саме таку, як привиділася вона Сивоокові в години його першої зустрічі з рідною землею по довгій розлуці <...> він знову почав своє вмирання в творенні, спливав крізь кінці пальців на свої мозаїки небаченими кольорами, він хотів би упіймати в барві й показати людям усе на світі: дівочий спів, пташиний політ, блимання зірок з чистого неба і сонце, сонце. Сонце було скрізь, воно рухалося в соборі, собор повертався слідом за ним, мозаїки мовби виступали з своїх заглиблень, вони ставали вільно між стіною і людьми, які дивилися на них знизу, вони рухалися по колу, оберталися слідом за сонцем, і все оберталося разом із ними в урочистій тиші й нелюдській красі. Для нього тепер головне полягало не в тому, що мав зображувати, а як. Саме мистецтво важливе, а не постаті, які воно передає. Постаті змінюються, <...> а малярство, якщо воно є, зостається навіки <...> для Сивоока там було тільки сонце в тисячних розблисках смальти золотої, синьої, зеленої; <...> Пантократор <...> мав у собі щось від сизої свинцевості безжального ромейського сонця над полоненими болгарами <...>; Євхаристія ж була криком барв <...> барва й рух, нестримний, жадібний, вічний рух <...> 'Се творить в моє споминання', – заповів бог <...> на долю художника припадає відтворення»* [Загребельний, 1979, с. 538–541].

Між тим, в описі вивершуються й окремі творчі деталі: *«Сивоок сам доглядав, як варилося смальта для великих мозаїк, які мав викладати. Добирав належних кольорів. Чаклував над красками. Варив, проварював, розтирав. Для золотої смальти снісарі виковували тонюсінькі листочки золота, потім воно закладалося поміж двох платівок скла, навічно заварювалося, іноді, коли треба було тоншої смальти, золотий листочок просто прилютовувався до споду скляного кубика. Щоб урозмаїтити відтіння золотої смальти, Сивоок стосував не саме тільки золото, а й електрон, або ж біле золото, тобто сплав золота з сріблом, іноді бралися навіть листочки міді, яка давала спокійніше сяйво. Смальту варили довго, багато людей перепробував Сивоок на тому ділі, <...> він учив їх, працював разом з ними, жив з ними в нужді й клопотах, <...> жив тепер тільки великим ділом свого життя, жив у барвах, у їхньому світінні, у їхньому співі. Наставало тепер те найголовніше, задля чого, на думку Сивоокову, принесено всі пожертви й зусилля: розпочиналося таємниче й незбагненне <...> Міщило викладав мозаїку на стіні під хорами <...>. Працював повільно, ретельно, припасовував кубик до кубика з такою старанністю, що готова мозаїчна поверхня зливалася в суцільний блиск, той блиск засліплював, несила було розібрати, що там зображено, – тільки сяяння, блиск, щоб знав кожен, хто підіймає очі, перед очима в нього бог, богородиця і князь, а все – всуціль світло, яріння, вогневість»* [Загребельний, 1979, с. 538–541].

У перебігу оповіді Сивоок «сидів у своєму підхмар'ї, помічники носили йому заправу для накладки на стіну, заправу теж роблено за вказівками Сивоока, до вапна додано товченої цегли і тонкого вугільного порошку, і в оту сірувато-рожеву накладку русявий велетень, якимось мовби не думаючи, навкиддя, втуляв кубики смальти й різнобарвних каменів, <...> різнобарвні кубики стирчали з накладки і так і сяк, здавалося, ніякого ладу немає в отих нагромадженнях смальти й камінців <...> один, висолопивши язика, примощує кубик до кубика, що не просунути й голки, а другий, угорі, жбурляє собі смальту безладно й свавільно, і поки цей унизу клопочеться досі над одною лиш поштаттю, той угорі вже докінчив Пантократора і взявся за його небесну сторожу – архангелів» [Загребельний, 1979, с. 541].

В іншому фрагменті опису вирізняється локальний результат щойно завершених старань у народженому творі: «Знизу було видно Пантократора у великому медальйоні, знизу архангели (два готові вже, третій недовершений) вражали своєю важкістю (про бога мови не було: він і геть був важкий якийсь, мовби викладено його з величезних камінних квадрів, а не з легеньких сяйливих кубиків), знизу були барви, вони зливалися воедино, хоч і не так, як у Міцила, а тут князь не бачив нічого, окрім сірого розчину, накладеного товстим шаром на стіну, і безладно повтикуваних у той розчин неоднакових скелець і камінців, гранями своїми повернутих врзніобіч, як попало, в дикому хаосі <...> аж тепер запримітив Ярослав, що не розкидає художник різнобарвні кубики як попало, що є твердий і гармонійний лад у розбігові смальти по ввігнутій поверхні, смальта йшла мовби колами, півдужжями, в ній <...> був невпинний рух, було кружляння, од якого йшла обертом голова» [Загребельний, с. 542–545].

Крім того, в екфразі «за Сивооком ішли буквеники-антропоси. Викладали мозаїчні написи коло Пантократора, на ріпідах у архангелів, у великій дузі над Орантою, над Євхаристією. <...> Для Сивоока то вже не мало ваги. Жив своїми барвами, <...> Пантократора зробив схожим на Агапіта. <...> Оранті дав сполохані очі Ісси, <...> Оранта <...> мовби зривалася летіти <...> це не була самовдоволена непорушна богоматір з візантійського іконографічного канону. Коли хтось зауважив Сивоокові, що в Оранті завелика голова, він відмовив: 'Не дивись на неї знизу, а спробуй поглянути з льоту, піднявшись на один рівень з нею. Побачиш, що летить, падає. І руки в неї – не руки, а крила'. <...> Ще й не відкриті, заставлені дерев'яними помостами, мозаїки головної бані горіли таким вогнем, що прості люди, попадаючи в церкву, заплющували очі й німіли від чуда <...> виклав тільки одну половину Євхаристії, другу віддав антропосам і навченим ним помічникам з тямковитих київських хлопців. Сам мерцій кинувся до своїх веж. <...> Світ його дитинства стояв перед очима. Запах вапна й красок нагадував запахи глини в хижі діда Родима <...> У фресках, якими здобив вежі, Сивоок прагнув не просто до свободи творення – намагався підсвідомо передати свої судження про світ і людей <...> усі написи в храмі робити мовою грецькою. Була то мова половини світу. <...> Віра вела за собою мову» [Загребельний, 1979, с. 547–550].

У цьому аспекті екфрази спостерігається помітне розгалуження її змісту появою промовистого урізноманітнення поетики, різнобарв'я, малюнку, сюжетного примноження, джерел натхнення. У комплексному описі мистецької роботи й реалізації нею творчого хисту належить вирізнити дихотомічну організацію. Зокрема, у зображеній в «Диві» поетиці використуваних Сивооком виражальних засобів панують яскраві, позитивні кольори; оптимістичні, подекуди меланхолійні, але без зневіри, чіткі елементи; витривалі, надійні штрихи; звивисті, жваві, далекосяжні лінії і підвладні їм відкриті, ясні образи, показові для життєстверджувального складника у смислотворенні, рівновеликому основному призначенню мозаїчних панно: оспівуванню піднесених почуттів в осмисленні життєвих закономірностей. Промовисте наразі й вияскравлення перебігу кропіткого виготовлення смальти, єдиного витонченого й, однак, тривкого, трудомісткого способу існування мозаїки, що, за Дж. Арганом, здатне сповнити семантику передбаченою для його сенсу [Argan, 1968, s. 235] витривалою стоїчністю переповідання досвіду еволюціонування, поліпшення буття. Оприявлення визначальних рис структури і деталей художнього матеріалу, способів його художнього опанування скеровує до семантики людинолюбної наснаги описаних творів і уособленої ними обдарованості. Воднораз в описі наголошуються й риси *темпу*

творчості, де переважають прояви неспокою, несамовитої експресії і дієвості, вочевидь спрямовані на мотивування семантики життєдайної енергійності авторського завзяття. Між тим у вдумливій спрямованості його жестів, ритмізованій виструнченості й відповідальності кропітких переконаних дій слід розпізнати семантику напруженості й складності нелегких буднів втілення майстерності в її непростій долі. Ключові в романі ознаки поміркованої виваженості підходу до мозаїки містять переконливість для глибинності натхненних шукань, які ввібрав описаний перебіг творчого руху.

Для сукупної семантизації екфрази окремої ваги набуває бінарне репрезентування в ній авторського кредо. Йдеться передусім про той коментар, яким вивершується розквіт, самовираження мистецького хисту, чиє відлуння звучить у пояснювальній репліці екфрази: майстер Сивоок «тут, під низькими склепіннями, по-справжньому смакував розкованістю таланту й розуму. Тут творив! Був найнезалежнішою людиною на світі! Може, найнезалежніший ум» [Загребельний, 1979, с. 550]. У зв'язку з цим особливо посилюється оприявлення світоглядної позиції, видається показовим окремий перегук із експлікативним компонентом екфрази, що передає доленосне Сивоокове переконання щодо *сутності його обдарованості*: «З нічого з'являється раптом цілий світ. Хіба тут досить просто-го проведення пензлем? Вкладає треба ціле серце, все своє життя, та ще й додати дещо поза тим – ось справжнє мистецтво!» [Загребельний, 1979, с. 380].

Відповідно, з вивершеного в описі безперешкодного неподільного переходу творцевої руки у своєрідне «тіло» її творіння безумовно походить семантика нерозривного обумовленого зв'язку особистісної майстерності та її прекрасних звершень, у яких вона спроможна передати найцінніші скарби пам'яті та мрій, найзворушливіші набутки здібностей, прагнень і сподівань, здатних дбайливо зміцнити досвід інших людей, подекуди забезпечити їх від страждань або й збагатити радістю буття, віднайденою у мистецьких випробуваннях і перемогах. Зрештою, виокремлений комплекс проявів подієвого виміру образотворення мотивує до смислового визнання в його описі виразної людяності, в якій втілювався хист, що прагне присвятити спільноті найкращі зі своїх чеснот ціною найбільших, почасти надмірних зусиль, безкорисливо виснажених у творчому злеті. З увиразненої смислотворчої позиції не лише вивершені екфразою обриси літер церковного письма «слідують» за християнством: його закони виявляються й неперепутним проводирем своєрідної феноменальної «мови» таланту, здатної через красу мистецтва озвучити всесвіт вирішальних буттєвих цінностей так, аби кожна особистість змогла ними *переїнятися*.

У безпосередній координації із наведеними описами в «Диві» вияскравлюється й екфрастичне оприсутнення завершеного, остаточно виконаного образотворчого оздоблення збудованого Софійського собору. За змістом описового ансамблю, «зроблено в Софії силу-силенну роботи мистецької. Окрім мусійного убору, рівного якому важко було й пошукати ще десь у світі, написано фресок многоличних двадцять і п'ять, на них же постатей сто п'ятдесят і чотири майже в повний людський зріст, фресок одноличних на весь зріст написано двіста і двадцять, а поясних – сто і вісімнадцять. Викладено в усьому соборі підлоги теж мусією з різнобарвного каменю, прикрашено опріч того всю серединність церкви візерунком мусійним і писаним, приліпами мистецькими, горорізьбою по червоному шиферу овруцькому. Тепер антропоси тулили ще своїх ромейських святих зокола собору, вибираючи для того всі виступи й площини, які надавалися до малювання. Сивоок звелів, щоб не чіпали стін обабіч головного входу до церкви, бо мав намір по завершенню розпису своїх веж розмахнутися попід отими пісноокими святими безмежжям слов'янського сонцевороту. Він змалює з одного боку осінній сонцеворот у пишності золотистих лісів в щедрості ланів» [Загребельний, 1979, с. 554]. І через сотні років в очах представників прийдешніх поколінь не втратила своїх образотворчих принад велика «Софія, точніше, її фрески, може, єдині в світі фрески одинадцятого століття, прекрасно збережені <...>: зображення зірки, а нижче – лики янголів і серафимів і грецькі літери» [Загребельний, 1979, с. 284]. «А он рука реставратора випустила на волю з-під багатовікових нашарувань кілька клаптів первісної стіни. І відразу набрали рельєфності абсиди, могутня сила прозирнула в їхній рожевій випуклості» [Загребельний, 1979, с. 534], тій, яка колись ви-кликала «подив і <...> захват давніх киян і всіх гостей цього праслов'янського града. Художник саме й прагнув, як видно, вловити ту давно вже втрачену від дії часу рожевість,

він надав своїм абсидам такої буйноші кольорів, яка, може, привиджувалася лише першому будівничому цього великого храму. Так через віки передається прагнення до вічної краси» [Загребельний, 1979, с. 534–535]. Актуалізація в описі знаменних рис, ряности й незнищенності фресок Софії балансує із постульованим і традиційним у мистецтвознавстві [Нікітенко, 2018] прочитанням у цих творах смислу далекоюсяжної для історичних віків та інтелектуальних поколінь духовної і художньої міці, реалізованої і досягнутої талантом. Між тим згадана виваженість мистецьких стратегій і їхньої дивовижної розмаїтості спрямовують до визнання семантичної домінанти в наснаженості особистісного митцевого запалу і його духовної піднесеності у вседоступному висловленні ним закликів на користь неодмінних кроків до прекрасного на нескінченному шляху людяності як непідвладної часу можливості *долучитися* до зміцненої християнством радості буття.

Відповідно, екфразою вочевидь семантично вияскравлюється зміст християнського канону, світоспоглядальна непохитність у прийнятті його заповідей, радості вірування й служіння вірі як найцінніший дороговказ у безкраї натхнення.

Вирізнена семантика посилюється в іншому тлумачному коментарі екфрази, вочевидь покликаному оприявити інтерпретування Сивооком *мети й відповідальності* свого дарування: «З нічого ти твориш ще одну річ для світу, додаєш до нього те, чого світ не знав і ніколи б не спромігся витворити сам у своїй байдужняві й безладді. Ти вносиш високу гармонію в склбоченість речей, ти – творець» [Загребельний, 1979, с. 541].

У перегук локальне логічне узагальнення слід виявити у промальованих в екфразі емоційних метаморфозах митцевого таланту: «Коли ж стало будівництво готове посеред кийвських снігів <...> тоді раптом знову мовби ожив Сивоок для нового діла; довгі роки неймовірного напруження вмить відлетіли геть, їх неначе й не було, і отого виснажливого вмирання душі й тіла теж не було – народилися в ньому нові сили, нова потуга, так, певно, буває з тим сміливим птахом, який, розмахавшись, вганяється в найвищу височінь <...> і летить що вище, то важче й важче, <...> потім, досягнувши все ж найвищої точки, несподівано для самого себе відкриває в собі безмежні запаси легкої летючості і нестримно ширяє в блакиті, пронизаний сонцем» [Загребельний, 1979, с. 538]. Зрушений смисловий діапазон явлення фресок безпосередньо й демонстративно сягає ідеї поцінування самовідданої творчості та сили дарованого громаді мистецтва як невичерпного джерела особистісного самовідновлення й наснаги.

У такий спосіб виокремлена екфраза вивершує в митцеві і його мистецтві *обдарованість, основоположну для здатності творити величну красу, ту, що несе людям щастя врівноваженої, зосередженої, впевненої причетності до благ християнського людинолюбства.*

Своєю чергою, набуває ваги й оприсутнення в романі кількох описів творів, пов'язаних із однією особистістю, що засвідчує в них зведений тип екфразису. Наведеним класифікаційним уточненням дозволяється і зумовлюється передбачене за визначенням системне взаємне інтегрування й спільне смислове узагальнення поетики увиразненого екфразису. Із цієї перспективи слід окремо зауважити на відмежованості й дистанційованості описів у змісті роману, що відповідає дефінітивному прояву дискретності екфразису. Ця риса його поетики із перспективи фокусування на постаті Сивоока дозволяє розрізнити прояви етапів визрівання втіленої персонажем особистої обдарованості, її локального ситуативного вдосконалення, в якому відбувається суб'єктивний *перехід від готовності відверто визнати потрібність краси мистецтва на рівень ствердження її гуманістичного поклонання.*

Додаткову опору для увиразненого смислоруху доцільно визнати у змісті відомої в науці, притаманної природі зображально-виражальних засобів цього виду мистецтва [Argan, 1968, с. 194] посутньої якості не просто копіювати явища реального світу, а, натомість, розкривати й загострювати все найістотніше в повсякденності відповідно до плану автора. Аналогічну семантику, яка обумовлює сутнісний статус квінтесенції життєвих спостережень і переконань, набутих і втілених майстром Сивооком, варто розпізнати і в екфразі «Дива».

На цьому етапі інтенсивнішого, виразнішого, розлогішого опису реалій образотворчого мистецтва для екфрастичного поля набуває особливої мотивації окреме виваження власне принципу зацентрованої фрески в сенсі модусу смислотворення, де варто розпізнати

ту логіку, за якою у взаємному нашаруванні актуальних екфрастичних змістів та смислів вимальовується обрис *хисту, який здатен увести мистецьку красу у службу вірянському життю людей і в цьому сягає гуманності*.

Насамкінець нариси, зосереджені на різних жанрах, слід співвіднести з явленою в романі узагальнювальною, почасти дефінітивною рефлексією. У її змісті зауважено, що в першохристиянстві *«народжується мистецтво цілковито нове, не схоже на будь-яке з дотихчас існуючих. Супроти важезних ідолів, гармонійних героїв і самовдоволених, буйних у своїй плотській силі богів тут виступає безплотна духовність, легка окриленість духу. Плоскі, позбавлені щонайменших натяків рельєфності постаті виформовуються, виникають із стін, мов тіні або привиди, мов згузені молитви. Мета живопису – не давати розкошування очам, а закликати до молитви і піднімати душі в очікуванні переднакресленого людству вибавлення з гріхів і страждань. Тому надзвичайно обмежена кількість типів, майже відсутні рухомі, живі композиції, постаті з'являються <...> в непорушній фронтальності, панування шаблонів у зображеннях постатей, якась мовби абрєвіатура, мистецький умовний код <...> нове мистецтво. Ні примітивне, ні старосхідне, ні народнообрядове. <...> настає злам, часткове повернення до епохи первісних символів і чистої духовності»* [Загребельний, 1979, с. 78–79]. У контексті наведеного міркування в описі належить диференціювати чинник виваження роздумів про діалектичні закономірності етичного та естетичного в мистецтві, де перевагу здобуває людинолюбство із додатковим, наразі *контрастивним*, смисловим оприявленням примату християнської етики.

Із наведеним апелюванням замикається образне коло, виповнюється смислоторчий цикл, яким вивищується неперебутність людяності для творчої обдарованості. Відповідно, особливого аксіоматичного статусу набуває Сивоокове переконання про долю таланту й мистецтва з беззаперечним визнанням *сенсу обдарованості*: коли вона є в тобі, *«то вже ти не належиш собі, а світові. Пускаєш свої твори між людей, мов дітей. Вмираєш поступово в своїх творах, бо ніхто ніколи не задумається, чю співає пісню, ніхто не повірить, що ікона, перед якою всі моляться, написана твоєю рукою, що оці сьайні мусії, які світитимуться крізь віки, викладені тобою. Та й хіба важить, хто зробив? Однаково належить усім»* [Загребельний, 1979, с. 547]. І потужним відлунням входить в резонанс із проголошеною думкою кульмінаційний письменників заклик: *«Тож слався, художницьке вміння, з яким ніщо в світі не порівняється ніколи!»* [Загребельний, 1979, с. 395].

А отже, в образному матеріалі роману П. Загребельного «Диво» спостерігається етика різноспрямованого багатовимірною екфразису, в якому, за критерієм носія зображення, вирізняється актуалізація декількох родів образотворчого мистецтва, зокрема декоративного та (спорідненого з ним) монументального, і, відповідно, їхніх видів: художнього різьблення, фрескопису та мозаїки. В описах вирізняється поступова розбудова з помітною трансгресією змісту репрезентованих творів і відтак змістовності власне екфразем. Їхні селектовані визначальні риси у *структурі «Дива»* вочевидь пов'язані з притаманним йому одним із ключових організаційних явищ, доцентрових символів: екфраземи в його загальній архітектоніці поєднані інтегральними елементами, що належать до сфери внутрішньої форми. Такими єднальними елементами виступають наскрізні для екфразису, ключові для роману, дотичні образи-символи творця, його хисту і мистецтва загалом, що зумовлює інтегрування увиразнених екфраз у єдиний *зведений* комплекс. У ньому змістовність екфразису в поетологічному полі майстра виявляється рівновеликою його мистецькій долі, крізь фрескоподібне суміщення рис описаних звершень вимальовуються лінії натхненного дитячого творчого визрівання, юнацького зміціння і, зрештою, мистецької праці, в яких вивершується апогей – талант художника в усій його поліхромії: у сутності, в меті й у сенсі. Своєю чергою, дискретністю описів опосередковано оприявнюється динаміка його еволюціонування, чия амплітуда від зерна натхненних здібностей сягає буйання всевладної людинолюбної майстерності, чуттєвої і чуйної, проникливої, відвертої, небайдужої, що долає екзистенційні рефлексії у своєму прагненні добра, наближення творчості до життєстверджувальної думки. Й усі ці фази мають одну спільну якість: у кожній із них лейтмотивізується людяність.

Зрештою в екфрастичному ансамблі «Дива» каталізується семантичний вимір, зосереджений на здатності таланту зреалізувати витвори мистецтва, котрі довготривалістю перевершують своїх авторів, зберегти найцінніше, що є в людині, – її незламну душу, що, як і все прекрасне, терміну давності й меж існування не має, втілити чесноти й завдяки ним вознести-ся до обрії гуманності, до безіменної, але безмірно вдячної можливості долучитися до творення світлої радості для незліченних наступних поколінь. І в їхній проєкції в образному полі митця Сивоока відтак промальовуються сукупні обриси обдарованості, своєю мистецькою палкістю й невгамовністю зосередженої на плеканні людської духовності, на прагненні явити її через благородство, що зрештою тяжіє до можливостей забарвити світ кожного, привнести в нього щастя і надію, оприявнюється панорама переконаної творчої інтенції, *самовідданої і почасти жертвовної для блага людей, співчутливої до людських страждань*.

У підсумку в сукупній смисловій конфігурації оприсутнених П. Загребельним екфраз вирізняється їхнє корелювання зі своєрідним лейтмотивом, що існує «на рівні глобальних істин, морально-етичних норм та ‘вічних’ категорій людського буття» [Москаленко, 1993, с. 201], усі увиразнені екфрази, доцентровані й організовані образом мистецького таланту і мистецтва загалом, слід поєднати у структуру, котра будується навколо одного спільного осердя – своєрідного *ціннісного* орієнтиру, а саме його належить розпізнати у виструнчених змістовних міркуваннях, у яких стає очевидним, що *«Людина йде до краси, вона творить її»; «кожен хоче сказати щось світові. Кожен хоче, щоб його почули. Тоді затримується час – і життя стає майже вічним! <...> Вічність <...> в кожному з нас, тільки треба вміти її виявити і добути. <...> Так через віки передається прагнення до вічної краси»* [Загребельний, 1979, с. 539, 533–538]. І виокремленим потенціалом екфразису поетика роману вивершується до обрії переконання про присутність творчості й здобутків мистецького генія для «творення храму», зокрема в душі людській, і з цієї семантичної палітри вияскравлюється *своєрідне* «ушлявлення художницького вміння» не лише довершеністю його величних творінь, а й передусім закарбованою в них любов’ю до життя та світу, оспівуванням краси, рівноцінним єдності добра та людяності, й у цьому домінуванням етики, співмірним із постулюванням християнського гуманістичного світоспоглядання. У виокремленій смисловій поліфонії спостерігається, таким чином, участь екфрастичних прийомів, покликаних вияскравити неперебутні цінності. У такий спосіб висвітленим досвідом екфразису вочевидь посилюється в романі П. Загребельного «Диво» увиразнення гуманності в аксіологічних вимірах цивілізаційних надбань.

Список використаної літератури

- Білик, Н. (2018). *Стратегії компаративістики в сербському романі порубіжжя ХХ–ХХІ сторіч*. Київ: Освіта України.
- Бобрик, Р. (2013). Деякі спостереження над взаємозв’язками літератури й живопису. Т. Бовсунівська (Ред.), *Екфразис: вербальні образи мистецтва* (с. 63-79). Київ: ВПЦ «Київський університет».
- Бовсунівська, Т. (2013). Синкретизм мистецтв і становлення теорії екфразису. Т. Бовсунівська (Ред.), *Екфразис: вербальні образи мистецтва: монографія* (с. 5-20). Київ: ВПЦ «Київський університет».
- Головко, В.В. (2005). Загребельний Павло Архипович. В. Смолій (Ред.), *Енциклопедія історії України* (с.194-195). Т. 3. Київ: Наукова думка.
- Загребельний, П.А. (1979). Диво. Й.Й. Брояк (Ред.), *Твори* (Т. 2, с. 7-580). Київ: Дніпро.
- Клочек, Г. (2016). Інтермедіальні стосунки художньої літератури та кіно: із теоретичних спостережень. *Філологічні семінари. Інтермедіальність: теорія і практика*, 19, 24-33.
- Москаленко, В., Рудяков, П. (1993). Проблема зв’язку часів у сучасному історичному романі південних слов’ян. О.С. Мельничук (Ред.), *Матеріали XI Міжнародного з’їзду славистів. Братислава, 30 серпня – 8 вересня 1993 р. Слов’янські літератури: Доповіді* (с. 200-225). Київ: Наукова думка.
- Наєнко, М.К. (2016). Інтермедіальність як методологія. *Філологічні семінари. Інтермедіальність: теорія і практика*, 19, 6-16.
- Наливайко, Д.С. (2006). *Теорія літератури й компаративістика*. Київ: Києво-Могилянська академія.

- Нікітенко, Н. (2018). *Мозаїки та фрески Софії Київської*. Київ: Горобець.
- Сиваченко, Г.М. (2015). Інтердискурсивність як діалог культур. *Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур*, 27, 363-368.
- Степанова, А.А. (2013). *Поэтология фаустовской культуры. «Закат Европы» Освальда Шпенглера и литературный процесс 1920–1930-х гг.* Днепропетровск: Днепропетровский университет имени Альфреда Нобеля.
- Argan, G.C. (1968). *Storia dell'Arte Italiana*. Vol.1. Sansoni: Sansoni.
- McLuhan, M. (1994). *Understanding Media: The Extensions of Man*. London, New-York: MIT Press.

“GLORY TO ARTISTIC SKILL”: EKPHRASIS OF FINE ARTS IN P. ZAHREBELNYI'S NOVEL “WONDER”

Nataliia L. Bilyk. Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)
e-mail: nnbilyk@ukr.net
DOI: 10.32342/2523-4463-2023-1-25-8

Key words: *ekphrasis, mosaic, fresco, semantics, meaning, Pavlo Zahrebelnyi, “Wonder”.*

In the retrospective panorama of comparative studies experience, attention to ekphrasis seems to be more and more intense. The multifaceted phenomenon of ekphrasis does not lose its relevance over time. Vivid ekphrastic features are observed, in particular, in the epic novel “Wonder” written by Pavlo Zahrebelnyi, a prominent figure of Ukrainian literature. *The purpose* of the investigation is to select the fine arts ekphrasis features in the novel by Pavlo Zahrebelnyi, as well as to highlight the formal and semantic dimensions and the overall semantic configuration of the expressed poetics. The study is based on the *methods* of cultural-semiotic and structural-semantic analysis in combination with descriptive and comparative-typological approaches. In the visual material of Zahrebelnyi's novel “Wonder”, the poetics of multidirectional multidimensional ekphrasis is observed, in which, according to the criterion of the image carrier, the actualization of several types of visual art is distinguished, in particular decorative and (related to it) monumental one, and their types: artistic carving, fresco painting and mosaic. In the descriptions there is a gradual development with a noticeable transgression of the content of the represented works and, therefore, the content of the ekphrasis itself. *In the structure of the work* their selected defining features are obviously related to one of the key organizational phenomena, one of the central symbols inherent in the “Wonder”: ekphrases in its general architecture are connected by integral elements belonging to the sphere of the internal form. Such connecting elements are cross-cutting for ekphrasis, key for the novel, tangential images-symbols of the creator, his skill and art in general, which causes the integration of expressed ekphrases into a single composite complex. In it the meaningfulness of the ekphrasis in the poetic field of the master turns out to be equal to his artistic destiny, through the fresco-like combination of the described achievements features emerge the lines of inspired children's creative maturation, youthful strengthening and ultimately artistic work are drawn, in which the apogee of the artist's talent, in all its polychromy, is finally reached: in essence, in purpose and meaning. In its turn, in the discreteness of the descriptions indirectly reveals the dynamics of its evolution, the amplitude of which from the seed of inspired abilities reaches the exuberance of an all-powerful philanthropic mastery, sensual and sensitive, insightful, frank, caring, which overcomes existential reflections in its longing for the good, bringing creativity closer to life-affirming thought. And all these phases have one common quality: humanity is imprinted in each of them. With the isolated potential of ekphrasis, the poetics of the novel rises to the horizons of the creativity existence idea and achievements of an artistic genius for “creating a temple”, in particular in the human soul, and from this semantic palette emerges a kind of “glorification of artistic skill” not only by the perfection of its magnificent creations, but also primarily by imprinted in them love for life and the world, singing of beauty, equivalent to the unity of goodness and humanity. In this way, the highlighted experience of ekphrasis obviously strengthens the expression of humanity in the axiological dimensions of civilizational assets in Pavlo Zahrebelnyi's novel “Wonder”.

References

- Argan, G.C. (1968). *Storia dell'Arte Italiana* [History of Italian Art]. Sansoni, Sansoni Publ., vol. 1, 1301 p.
- Bilyk, N.L. (2018). *Stratehiyi komparatyvistyky v serbs'komu romani porubizhzhya XX–XXI storich* [Comparativistics Strategies in Serbian Novel on the Boundary of the 20th–21st Centuries]. Kyiv, Osvita Ukrainy Publ., 693 p.

Bobryk, R. (2013). *Deyaki sposterezhennya nad vzayemozv'yazkamy literatury y zhyvopysu* [Some observations on the relationship between literature and painting]. In: T. Bovsunivska (ed.). *Ekfrazys: verbal'ni obrazy mystetstva* [Ekphrasis: verbal images of art]. Kyiv, Kyiv University Publ., pp. 63-79.

Bovsunivska, T. (2013). *Synkretyzm mystetstv i stanovlennya teoriiy ekfrazysu* [Syncretism of the arts and the formation of ekphrasis theory]. In: T. Bovsunivska (ed.). *Ekfrazys: verbal'ni obrazy mystetstva* [Ekphrasis: verbal images of art]. Kyiv, Kyiv University Publ., pp. 5-20.

Holovko, V.V. (2005). *Zahrebelnyy Pavlo Arkhipovych* [Pavel Arkhipovych Zagrebelny]. In: V. Smoliy (ed.). *Entsyklopediya istoriyi Ukrayiny* [Encyclopedia of the history of Ukraine]. Kyiv, Naukova dumka Publ., vol. 3, pp.194-195.

Klochek, H. (2016). *Intermedial'ni stosunky khudozhn'oyi literatury ta kino: iz teoretychnykh sposterezen'* [Intermedial relations of fiction and cinema: from theoretical observations]. *Philological seminars. Intermediality: theory and practice*, vol. 19, pp. 24-33.

McLuhan, M. (1994). *Understanding Media: The Extensions of Man*. London, New-York, MIT Press, 389 p.

Moskalenko, V., Rudyakov, P. (1993). *Problema zv'yazku chasiv u suchasnomu istorychnomu romani pivdennykh slov'yan* [The problem of connection of times in the modern historical novel of the South Slavs]. In: O.S. Melnichuk (ed.). *Materialy XI Mizhnarodnjg z'yizdu slavistiv. Bratislava, 30 serpnya – 8 veresnya 1993 r. Slov'yans'ki literatury: Dopovidi* [Works of the 11th International Congress of Slavists. Bratislava, August 30 – September 8, 1993. Slavic literature: Reports]. Kyiv, Naukova dumka Publ., pp. 200-225.

Nalyvayko, D.S. (2006). *Teoriya literatury y komparatyvistyka* [Theory of literature and comparative studies]. Kyiv, National University of Kyiv Mohyla Academy Publ., 347 p.

Nayenko, M.K. (2016). *Intermedial'nist' yak metodolohiya* [Intermediality as a methodology]. *Philological seminars. Intermediality: theory and practice*, vol. 19, pp. 6-16.

Nikitenko, N. (2018). *Mozayiky ta fresky Sofiyi Kyiv's'koyi* [Mosaics and frescoes of Sophia of Kyiv]. Kyiv, Horobets Publ., 396 p.

Stepanova, A.A. (2013). *Poétolohyya faustovskoy kul'tury. «Zakat Evropy» Osva'da Shpenhlera y lyteraturnyy protsess 1920–1930-kh hh.* [Poetology of Faustian Culture. Oswald Spengler's "The Decline of the West" and the Literary Process of the 1920s-1930s]. Dnepropetrovsk, Alfred Nobel University Publ., 496 p.

Syvachenko, H.M. (2015). *Interdyskursyvnist' yak dialoh kul'tur* [Interdiscursivity as a dialogue of cultures]. *Comparative studies of Slavic languages and literatures*, vol. 27, pp. 363-368.

Zahrebelnyy, P.A. (1979). *Dyvo* [Wonder]. In: J.J. Broyak (ed.). *Tvory* [Works]. Kyiv, Dnipro Publ., vol. 2, 576 p.

Одержано 08.12.2022.