

Ірина Голубішко

ЛІТЕРАТУРА
І ЖИВОПИС
у контексті
компаративістики

*Навчально-методичний
посібник*



«АКСІОМА»
м. Кам'янець-Подільський
2018

УДК 82+75].091(075.8)

Г62

Рецензенти:

Силаєв О. С., доктор філологічних наук, професор, професор кафедри світової літератури Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди;

Гльїнська Н. І., доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри світової літератури і культури імені проф. О. Мішукова Херсонського державного університету;

Гарицький О. А., доктор філологічних наук, завідувач, професор кафедри історії української літератури та компаративістики Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

*Друкується за ухвалою вченої ради
Кам'янець-Подільського національного університету
імені Івана Огієнка
(протокол № 6 від 26.06.2018 р.)*

Голубішко І. Ю.

Г62 Література і живопис у контексті компаративістики : навчально-методичний посібник / І. Ю. Голубішко. – Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2018. – 88 с.

ISBN 978-966-496-460-6

Дана розвідка має за мету з'ясувати доречність і результативність застосування такого виду навчальної діяльності, як демонстрація творів живопису для проведення компаративного аналізу, аби допомогти студентам краще засвоїти важкі для їхнього розуміння твори світової класики.

Посібник містить чотири частини, присвячені вивченню деяких аспектів творчості різних письменників. Твори, обрані для аналізу, вивчаються у курсі зарубіжної літератури і належать до різних періодів світового літературного процесу. Кожна з чотирьох частин – Данте Аліґ'єрі. Божественна комедія; Творчість Мацуо Басьо; Й. В. Гете. Фауст; О. Блок. Незнайомка – побудована за однією схемою, а саме: подаються матеріали до розгляду, завдання і запитання для обговорення та список літератури.

УДК 821.161.2'06

ISBN 978-966-496-460-6

© І. Ю. Голубішко, 2018

© «Аксіома», видання, 2018



ВСТУП

Заняття із зарубіжної (світової) літератури потребують глибокого осмислення і вдумливого вивчення художніх творів. Внесення в цей процес елементів компаративного аналізу, а саме – міжвидових мистецьких зв'язків, зацікавить студентів і викличе додатковий інтерес до твору, що вивчається. Мету даного посібника можна сформулювати так: показати зв'язок інших видів мистецтва (в першу чергу – живопису) з літературним твором; знайти точки дотику його змісту з характером творів інших видів мистецтва; показати, як реалізується один і той самий прийом у різних видах мистецтва; розвивати вміння переносити знання аналізу мистецьких творів з літератури на інші види мистецтва; навчати осмислювати надбання культурної спадщини. Крім того, дана розвідка є спробою з'ясувати доречність і результативність застосування такого виду навчальної діяльності, як демонстрація творів живопису для проведення компаративного аналізу, аби допомогти студентам краще засвоїти важкі для їхнього розуміння твори світової класики, наприклад, на заняттях з вивчення «Божественної комедії» Данте Аліг'єрі.



У разі використання методик міждисциплінарного навчання літератури художній твір має посідати перше місце. Ми поділяємо в цьому сенсі думку У. Вайсштайна, висловлену ним у багатьох працях, одна з них 1993 року: «Інтертекстуальність: німецька література й візуальне мистецтво від Ренесансу до ХХ ст.». З точки зору дослідника, «...література має бути осердям усього, що ми робимо», маючи на увазі мультимедійний простір. В цьому аспекті він обстоює декілька положень щодо практичного використання міжвидових зв'язків літератури та інших видів мистецтва. А саме: постає необхідність отримання відповіді, якими новими значеннями збагачується семантика твору; чи змінюється вона в процесі такої взаємодії; як поетика твору реагує на таке поєднання. Важливою, на думку У. Вайсштайна, є точність теми: «у міжлітературних і міжмистецьких студіях має проводитися межа, що фіксує, коли контактні стосунки починають непомітно переходити в неконтактні».

В останні десятиліття ХХ і в ХХІ ст. аналіз літературного твору в контексті міжвидових зв'язків, або міжвидової компаративістики, відстоювання прав компаративістики щодо продуктивності вирішення цього завдання отримали широке висвітлення у працях багатьох вчених (В. Альфонсова, Н. Бочкарьової, А. Вартанова, Д. Наливайка, В. Силантьєвої, М. Рубінс, О. Ощепкова, М. Шмеллінга та багатьох інших). Компаративістика в сучасному літературознавстві трактується значно ширше, ніж у момент зародження. Її аспект – вивчення взаємодії літератури з іншими видами мистецтв – один з найменше розроблених. На дефіциті наукових досліджень у цій царині наголошує В.І. Силантьєва, хоча, на її думку, очевидним є те, що «аналітичне соположення творів двох і більше мистецтв (літератури, живопису, музики, архітектури, мистецтва кіно і театру) робить цей аналіз теоретично співставимим з декількома галузями знань, що сьо-



годні розробляються. В першу чергу це стосується здобутків у галузі інтердисциплінарної (міждисциплінарної) методики...». Невід'ємним правом компаративістики на міжвидову проблематику вважає Д. Наливайко: «У сучасній літературній компаративістиці виділилась окрема галузь – вивчення літератури у системі мистецтв та інших видів духовно-творчої діяльності, у взаємопов'язаності та взаємодії з ними». Німецький літературознавець М. Шмеллінг розглядає компаративістику як дослідження відношень. Інтермедіальність в цьому сенсі є одним з центрів порівняльного дослідження. Вчений підкреслює: «Порівняльне і загальне літературознавство як дослідження літератури є також дослідженням культури й цивілізації у значенні міждисциплінарної та міжкультурної контекстуалізації, а також між різними типами медіа (*тобто мистецтва* (курсив автора. – І.Г.) в сучасній компаративістичній термінології)». І ще один його висновок, що стосується вивчення культурних відмінностей як нової галузі компаративістики, є доречним в межах нашої розвідки. Шмеллінг впевнений, що нові напрями в компаративістиці орієнтуються «на семіотико-культурологічні моделі, через які мають контакти з іншими формами мистецтва і/або медіа та на етнологічні засновки й інструменти, що походять з культурологічних студій і дають змогу пояснити транскультурні процеси всередині й між літературами». Зазначена дискусійність ідей міжвидової компаративістики (інтермедіальності) й визначає актуальність проведеного дослідження.

Завдання викладача на заняттях зі світової літератури – підштовхнути студентів до аналітичної діяльності, самостійності сприйняття художнього твору і, крім того, подарувати їм естетичне задоволення. Щодо самостійності сприйняття твору, ми маємо на увазі можливість створення читачем свого власного варіанту прочитання твору, не обмеженого думкою тра-



диційної критики. І тут, з нашої точки зору, широкі можливості відкриває ознайомлення з найкращими взірцями ілюстрацій того чи іншого твору, що вивчається студентами. Ми поділяємо точку зору В.І. Силантьєвої, яка, говорячи про вивчення шекспірівських текстів, підкреслює, що «візуалізація змісту <...> стає успішною тільки в тому випадку, коли запропонований зображальний ряд не знижує і не профанує його загального змісту. Синтетизм «подвійного бачення» (літературний текст і його художній варіант) покращує сприйняття першоджерела і <...> осучаснює його».

У процесі навчання студентів, особливо у разі самостійного засвоєння ними нового матеріалу, важко переоцінити методичні рекомендації викладача. Наприклад, у випадку вивчення теми самостійно студенти самі знаходять інформацію і засвоюють її. Наголосимо, що бажано, щоб використовувалося декілька джерел різного характеру – теоретичні, навчальні, ілюстративні. Такий підхід дає можливість використовувати пропоновані рекомендації при вивченні декількох навчальних курсів: зарубіжної літератури, методики викладання зарубіжної літератури і компаративістики.

Таким прикладом в курсі зарубіжної (світової) літератури може слугувати тема «Японська література XVII ст. Творчість Мацуо Басьо». Студентам пропонується звернутися до порівняльного аналізу матеріалу. Наприклад: згадати, які поетичні жанри панували в європейській поезії XVII ст.; спираючись на знання з історії та географії, встановити, які причини схожості і різниці культур Індії, Китаю і Японії, їх взаємовпливи. Щоб поглибити розуміння творчості Мацуо Басьо, впевнитися, що вона розвивалась у рідній японській культурі і була її відображенням, рекомендується зясувати суть головних східних філософських вчень і як у творчості поета втілюється принцип саторі.



Не менш цікавою буде підготовка мультимедійної презентації з вивчення біографії поета, пошук ілюстративного і фактичного матеріалу про художників Японії, близьких за настроєм і творчим пошуком творчості Мацуо Басьо.

Посібник містить чотири частини, присвячені вивченню деяких аспектів творчості різних письменників. Твори, обрані для аналізу, вивчаються у курсі зарубіжної літератури і належать до різних періодів світового літературного процесу. Кожна з чотирьох частин – Данте Аліґ'єрі. Божественна комедія; Творчість Мацуо Басьо; Й.В. Гете. Фауст; О. Блок. Незнайомка – побудована за однією схемою, а саме: подаються матеріали до розгляду, завдання і запитання для обговорення і список літератури.

Для більш продуктивного виконання завдань пропонуємо невеличку пам'ятку *«Як працювати з ілюстрацією на заняттях з вивчення літературного твору»*.

1. Знайдіть твори живопису, що відображають епізод з літературного твору (або можуть його ілюструвати). Зверніть увагу на те, як розташовані на картинах персонажі, проаналізуйте їхній розмір, одяг, інтер'єр, пейзаж, людей, що оточують героїв.

2. Як художник використовує фарби і світлотінь. Які кольори на картині головні? Чому? Як це відображає зміст твору?

3. Порівняйте зміст ілюстрованого уривка і самої ілюстрації. Чи однаковий він?

4. Що нового у розуміння вами твору літературного внесли твори живопису?

Важливим результатом подібних занять і завдань є усвідомлення студентами взаємопов'язаності різних мистецьких явищ. В цьому сенсі доцільним буде згадати вірш Вільяма Вордсворта «До прекрасного»:



Святе мистецтво! В пензлі чи пері
Є сила дати вічність кожній рисі
Хмарини, що пливе в небесній висі,
Веселих промінців химерній грі;

Вони спиняють порух віт вгорі
І подорожніх, що ідуть у лісі,
І корабель, що при скелястим мисі
Навік в заливі кинув якорі.

Дитя весни і літа й падолисту,
Що вірно тчуть ясну твою окрасу,
Мистецтво, ти даруєш благодать.

І стримане, просте, хоч повне змісту,
Ти вмієш вирвать мить із плину часу
І в ній божисту вічність передать.

(Переклад М.В. Стріха)

Отже, пропонований підхід до опанування літературного твору характеризуються глибиною, високою інформативністю, фундаментальністю, різноплановістю, що сприяє підвищенню рівня знань студентів.





Данте
Аліг'єрі

БОЖЕСТВЕННА КОМЕДІЯ



*Данте по-новому
любив і ненавидів світ.*

О. Блок







МАТЕРІАЛИ ДО РОЗГЛЯДУ

Данте Аліґ'єрі народився у Флоренції у травні 1265 року. Все, що відомо дослідникам його життя, має своїм джерелом або власні слова поета, або слова його сучасників. За життя він був поетом, політиком, філософом. Для більшості Данте, перш за все, поет, автор «Божественної комедії» і «Нового життя». Навіть не всі прихильники його поезії читали «Бенкет» чи «Вірші». Ще менше читачів знайомі з його латинськими трактатами «Про народне красномовство» і «Про монархію». Але, як підкреслює Б. Кржевський, «для повного і всебічного трактування його особистості ці твори необхідні. Вони свідчать, що геніальний поет був мислителем, вченим і політиком. Сучасники цінували його вченість не менше, а у деяких випадках – навіть більше, ніж поетичні достоїнства його творів» [1, с. 7]. Іншими словами, Данте – справжній титан людської думки, предтеча видатних культурних діячів доби Відродження. З цього приводу можна згадати цікаві факти, наведені у монографічному дослідженні Ольги Петрочук «Сандро Ботічеллі». Вона пише, що ще «за життя Сандро багато творів Аліґері, котрий вже перетворився на легенду, знаходилися під заборноюю. І не дивно, оскільки сама Беатріче – символ небесної мудрості кантівського Раю – пояснює світобудову у дусі вчення Аверроеса, визнаного «шкідливим», таким, що не відповідає ортодоксальному вченню церкви» [9, с. 149]. (За даними Вікіпедії, Аверроес – латинізований варіант імені Ібн Рушда – намагався примирити систему аристотелівської думки з ісламом. За його словами, немає ніякого конфлікту між релігією і філософією, вони є різними способами досягнення однієї і тієї ж істини. Мудрець проголошував вічність Всесвіту. Він також постановив, що душа розділена на дві частини, одна особистісна (індивідуальна) і друга божественна. Аверроес має два види пізнання Істини. Перший, це знання істини релігії, яке ґрунтується на вірі і, таким чином, не може бути перевірено, а також не вимагає навчання, щоб зрозуміти. Другий вид — знання істини філософії, яке було зарезервовано



для небагатьох, хто мав інтелектуальні здібності, для того щоб проводити свої дослідження.) Ще один факт. У 1320 р., коли «Пекло» і «Чистилище» ще у списках були відомі всій Італії, у канцелярії Папи Іоанна ХХІІ обговорювався процес Маттео Вісконті, який нібито намагався знищити засобами чорної магії первосвященика за допомогою «найвидатнішого мага» магістра Данте Аліг'єрі. А трактат Данте «Про монархію» був у XIV ст. засуджений у спеціальних розвідках і у 1329 р. спалений за вироком кардинала Поджетто.

Ботічеллі вважав профанацію творчості Данте найгіршою і найтяжчою ересю і за свого життя намагався «обілити» ім'я і твори свого кумира. Однак трактат «Про монархію» був звільнений від папського індексу заборонених книг лише у 1896 році, тобто без малого через шістсот років після написання.

Отже, життя Данте було сповнене потрясінь, душевних переживань і втрат. Але, можливо, якби він спокійно прожив життя у Флоренції, був зразковим обивателем і віддавав свій вільний час громадським справам, його твори не набули б такого змісту і форми. Роки вигнання багато в чому визначили і настрої і ідейний зміст його найбільш відомого твору – «Божественної комедії».

Поет брав активну участь у житті рідного міста, любив його і прагнув сприяти його подальшому розквіту. Несправедливо засуджений владою на вигнання з міста, Данте на довгі 20 років покидає рідну Флоренцію. Він мандрує Італією, мешкає у багатьох містах і свій останній притулок знаходить у Равенні. Незважаючи на величезне бажання флорентійців повернути прах генія до рідного міста, їм досі це ще не вдалося. Його «Божественна комедія» теж була написана на чужині. Ілюстрацією його життя може слугувати фреска Доменіко ді Мікеліно «Данте у стін Флоренції» (1465 р.) з церкви Санта Марія дель Фьоре у Флоренції. На фресці Данте зображений біля стін Флоренції, оскільки не міг увійти всередину. Але, щиро люблячи рідне місто, саме тут він презентує свою «Комедію», тримаючи в руках розкритий рукописний том. Правою рукою поет показує на страждальців, які спуска-



Фреска
Доменіко
ді Мікеліно
«Данте
у стін
Флоренції».
1465 р.

ються у Пекло. Позаду здіймається багатоколе Чистилище, яке увінчує Рай земний з Адамом і Євою. Над всім зображенням сяє Рай небесний. Тобто фреска розповідає коротко і історію самого поета, і зміст головного твору його життя. Створено її було до двохсотріччя з дня народження Данте.

«Комедія» Данте вплинула на творчість багатьох майстрів пензля, і кожен з них знаходив те, чого потребувало його світосприйняття, творча особистість. Серед інтерпретацій «Комедії» ілюстрування займає, можна припустити, перше місце. Від перших десятиріч треченто до останніх десятиріч кватроченто воно склалося в сталу традицію. Ілюстрації являють собою найповніше свідоцтво того, як поема Данте відбивалася в уяві ренесансного художника і читача. Це ж стосується і художників інших епох, адже їхня зацікавленість образами твору не згасає й досі. Дуже відомі картини, гравюри і акварелі С. Ботічеллі, А. Дюрера, В. Блейка, Е. Делакруа, Енгра, Г. Доре та ін., які ілюструють «Комедію» Данте.

Ілюстрації, зрозуміло, були вже в перших виданнях «Комедії» – титульний аркуш, чудові заставки на початку пісень. Це

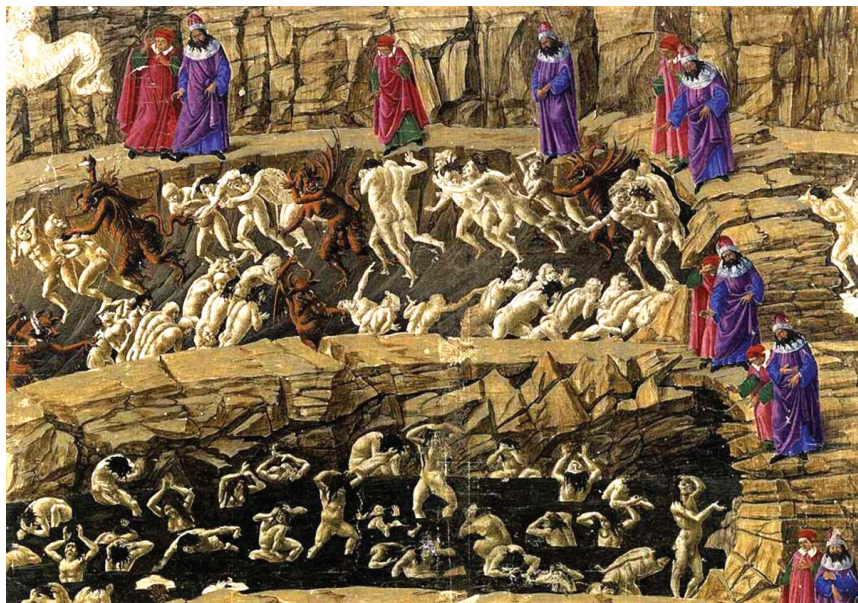


були, скоріше за все, рукописні видання. Особливо багато ілюстрацій датується XV століттям, але автори майже невідомі. Можна припустити, що їх малювали у монастирях, де переписували твір. Серед найяскравіших є ім'я Сандро Ботічеллі, який небезпідставно вважається одним з найкращих ілюстраторів Данте. Вже в першому у Флоренції друкованому виданні «Божественної комедії» 1481 року були використані ранні дев'ятнадцять малюнків художника до «Пекла». «Художник перекладає вірші на мову графіки, але при цьому, зауважує Бернсон, «виконує лише одну мелодію поеми, не претендуючи на всю її оркестровку». <...> епічний зміст «Божественної комедії» в нього переходить у світ особистих почуттів і уявлень. Можливості такого переходу були закладені в самому творі Данте – першого поета Відродження» [9, с. 193]. Як довідку наведемо декілька фактів [11]. Всі ілюстрації Ботічеллі поділяються на декілька частин, кожна з яких має бурхливу історію. Зі 100 оригінальних малюнків, що вважалися втраченими до XVII ст., на сьогодні знайдено 92. Перша частина складає ілюстрації для пісень «Пекла», які було знайдено у бібліотеці Ватикану. На титульному аркуші зображено схему кругів Пекла. Ці 92 малюнки знаходились у збірнику з колекції манускриптів Христини Шведської. Сьогодні всі вони зберігаються у Ватикані, у найстарішій і найнедоступнішій бібліотеці світу. Друга частина, що складає 83 малюнки, була знайдена у лавці паризького букініста у XIX ст. Пройшовши крізь руки герцога Гамільтона, вона була придбана у 1882 році керуючим пруського короля для Берлінської Королівської Колекції малюнків і гравюр. Після Другої світової війни ця частина була розділена і зберігалась у двох різних музеях по різні боки берлінської стіни. З 1993 року ці 93 малюнки були знову об'єднані і сьогодні знаходяться у відомій Берлінській колекції малюнків і гравюр. Повертаючись до Сандро Ботічеллі, слід зауважити, що близькість художника і Данте – духовна і творча – очевидна. З юних років у своїх творчих пошуках Сандро рівнявся на художню і етичну красу строгої поезії Данте. Тільки, за словами О. Петрочук, «в Сандро не було ані супутника Вергілія, ані коханої Беатріче, хоча



він значною мірою присвячує своє мистецтво пошуку друга-наставника і «вічної коханої». На це його надихнув Данте, котрий став для художника тим, чим для самого поета був той же Вергілій – великим предтечею, вчителем, посмертним другом» [9, с. 190]. Особливо близькими Ботічеллі були два дантівські принципи: полегшення покарання за плотське кохання, осуд якого вирішений наперед і передбачає негативну оцінку суспільства; і другий – індивідуальний підхід до пороку гордості.

У малюнках для «Божественної комедії», виконаних Сандро Ботічеллі, переклад слова на мову зображальності набуває індивідуального характеру і надзвичайно поглиблений. Проаналізуємо малюнок до 18 пісні «Пекла». Головні персонажі, Данте і Вергілій, зображені декілька разів. Вони немовби мандрують краєм пекельного урвища. Герої виділяються своїм яскравим одягом, адже грішники змальовані майже «безколірними», бі-



*Сандро Ботічеллі. Данте і Вергілій у восьму колі Пекла.
Ілюстрація до «Божественної комедії» Данте. 1480-і роки*



дими тінями. Щодо цієї замальовки цікавого висновку доходить Ю. Лотман: «Коли на ілюстраціях Сандро Ботічеллі фігури самого поета і його провідника Вергілія повторюються декілька разів по осі їхнього руху на тому самому малюнку, то очевидно, що перед нами в межах одного малюнка зображені два послідовно поєднані моменти» [6, с. 342]. Ідучи скелями, Данте і Вергілій спочатку бачать душі сутенерів і спокусників (їх переслідують біси), а потім донощиків і повій, які приречені страждати, перебуваючи у бруді.

Новаторство у малюнках Ботічеллі поєднується із середньовічною традицією інтерпретування тексту. Згідно з пояснюючою тенденцією малюнки розгортають безперервний ланцюг змісту, переданого до останньої літери, на чому базувалося раніше алегоричне коментування поеми. Але ці традиційні елементи настільки змінені художником візуально, що дозволили відобразити зорово-просторові мотиви твору ширше.

Звернемось до теми грішного кохання. У другому колі Пекла Данте бачить страждання любострасників. Страшений вихор, пекельний вітер, що символізує вихор пристрасті, жене натовп страждальців, немов опале листя.

*И я узнал, что этот круг мучений
Для тех, кого земная плоть звала,
Кто предал разум власти вожделений.*

*И как скворцов уносят их крыла,
В дни холода, густым и длинным строем,
Так эта буря кружит духов зла*

*Туда, сюда, вниз, вверх, огромным роєм;
Им нет надежды на смягченье мук
Или на миг, овеянный покоем. [1, с. 40]*

У цьому натовпі увагу Данте привернула пара тіней, які обнялися і не кидають один одного не на мить.

*Как голуби на сладкий зов гнезда,
Поддержанные волею несущей,
Раскинув крылья, мчатся без труда,*

*Так и они, паря во мгле гнетущей,
Покинули Дидоны скорбный рой
На возглас мой, приветливо зовущий. [1, с. 42]*

Відділившись від інших у відповідь на заклик поета, молоді люди розказали йому історію Франческа да Раміні, котра покохала брата свого чоловіка Паоло Малатеста. Обоє їх вбив скривджений чоловік. Слід зауважити, що ця історія дійсно мала місце. Молода дівчина, донька синьйора Равенни, стала дружиною Джанчотто Малатеста, набагато старшого за неї, негарного і кульгавого. Він вбив дружину і молодшого брата, коли дізнався про їхній зв'язок. Це сталося між 1283 і 1286 роками.

Перед свідками постала тривіальна ситуація: Франческа і Паоло – коханці, пов'язані між собою непоборною пристрастю. Але Данте змальовує величну картину кохання і страждань, у якій зникли невідомі неоднозначні подробиці. У «Комедії» Франческа і Паоло такі ж земні істоти, якими були до смерті. Вони переживають своє горе. Більше того, описуючи їхню історію, Франческа тріумфує: жорстокий вбивця буде покараний небом, а Паоло її ніколи не покине. Для коханців заспокоєнням є це горе вдвох.

Однією з оригінальніших фігур в англійському зображальному мистецтві межі XVIII-XIX ст. є Вільям Блейк (1757–1800). Крім того, він був поетом і філософом. Вважаючи місію художника романтично-містичною, він відмовлявся від «малювання з натури і при створенні графічних і живописних творів принципово звертався до світу високої «людської і божественної» фантазії. Свою філософію Блейк втілює у художні візуального характеру тексти» [8, с. 761–762]. Він вважав, що творчий процес «живописання думкою» є особливий глибинно сакралізо-



ваний акт. Творчість В. Блейка є прикладом нетрадиційного трактування літературного твору загалом, а також окремих образів. Ілюстрував Блейк і поему Данте, залишив акварельні і гравюрні зображення [3]. Він розраховував всю серію виконати в гравюрах, але помер, встигнувши виготовити лише сім пластин. Ця його серія картин була викликом і виявом напруженої боротьби у житті Блейка. Він неоднозначно оцінював твір Данте. Не йшлося про просте захоплення. Художник був у захваті від сили уяви поета, від того, як він зобразив потойбічний світ. Але Блейк не сприймав злорадної втіхи, з якою Данте відправляв до пекла своїх ворогів, та й опис самого цього місця не задовольняв художника. Він вважав, що Пекло і Рай – це не антитеза, а одне ціле. Блейк художньо переосмислював твір Данте, і тривало це до кінця його життя. Художник, як було сказано, не завершив свою працю, але й те, що збереглося, здатне перевернути свідомість глядача. Наприклад, більше ніхто не зображав Пекло, залитим теплими променями сонця.

Одним з найемоційніших полотен цієї серії є «Вихор коханців». Гравюра Блейка безпосередньо пов'язана зі сценами Пекла з «Божественної комедії» Данте (друге коло Пекла). Вона демонструє вічне прагнення людської душі до Божественного духу. Це прагнення реалізується лише після смерті людської плоті, що дає можливість любовного поєднання людських душ однієї з другою і з Богом. Кохання героїв – Франчески і Паоло – величне і безмежне, але вони грішні з точки зору християнської моралі, і тому у пеклі. Попри все на «картині Блейка настрої зовсім інші. Про Пекло нагадує тільки розпечена лава внизу полотна, але про страждання і муку тут не йдеться. Вихор підхоплює душі коханців, поєднані в єдиному любо страсному пориві, і уносить їх вгору, до світла, до Раю, адже саме в коханні, на думку Блейка, і пізнається справжнє блаженство. Данте падає на землю не від того, що вражений трагічністю історії, а від того, що перед ним відкрилась істина, до того прихована від очей. Не випадково у верхньому правому куті полотна ми бачимо сяючу сферу, в центрі якої оголені чоловік і жінка. Вони обнімають один одно-



В. Блейк. Вихор коханців

го. Це обійми кохання. За його допомогою був створений світ. Пекло і Рай в тому числі» [10]. Перед нами, з одного боку, екфрасис, з іншого – цілком індивідуальне трактування тексту «Божественної комедії».

Домінік Енгр цю сцену відтворює як замальовку з рицарських часів. Одяг зображених героїв відповідає як моді доби рицарства, так і часів пізнього середньовіччя. Але деякі деталі – перш за все головний убір Паоло, який носили зазвичай представники всіх прошарків



*Жан Огюст Доменік Енгр.
Кохання і смерть Паоло
і Франчески. 1819 р.*



населення, у поєднанні зі шпагою, що є ознакою рицарства, – вносять певний дисонанс у сприйняття картини, але допомагає поєднати зі змістом книги, яку читали майбутні коханці. Розповідаючи свою історію, героїня згадує, що молоді люди читали рицарський роман з артурівського циклу. Франческа і Паоло читали, скоріше за все, французький роман XIII ст. про рицаря Круглого столу Ланчелота (Ланселота, Ланцелота) і його кохання до королеви Джиневри (Жиньєври), дружини короля Артура. Цей роман був відомий і в італійському перекладі. Тому для Енгра паралель з куртуазністю, рицарством очевидна. Данте так описує цей епізод:

*В досужий час читали ми однажды
О Ланчелоте сладостный рассказ;
Одни мы были, был беспечен каждый.*

*Над книгой взоры встретились не раз,
И мы бледнели с тайным содроганьем;
Но дальше повесть победила нас [1, с. 43].*

Розглянемо пластичне втілення образів твору Данте Гюставом Доре. На його гравюрі «Друге коло Пекла» перед глядачем постають дві скорботні постаті, загорнуті у плащі. Вони спостерігають з вершини скелі численні нагромадження похмурих ущелин, серед яких мчить нескінченним вихором натовп страждущих грішників. На іншій гравюрі, що ілюструє ту ж саму пісню, – «Паоло і Франческа» – бачимо картину, просякнуту іншим настроєм. Зображення передає



Г. Доре. Друге коло Пекла



Г. Доре. Паоло і Франческа

двох прекрасних коханців. Це загорнуті у плащ тіні людей, що завмерли в обіймах один одного. «На фоні страшного нагромодження скель і пекельного вихора, що несе грішників, вони виокремлюються ніжним, світлим тоном і ідеально чистими обличчями. <...> Страждання Франчески і Паоло надзвичайно глибоко і щиро передані Данте, оскільки вони співзвучні його власній романтичній ідеальній любові до Беатріче» [11]. Хоча, звичайно, в коханні поета не було нічого грішного.

Надзвичайно цікавими є гравюри Маргарет і Хелен Майтленд Армстронг, що ілюстрували нью-йоркське видання «Божественної комедії» 1902 року. Цікаво знайомлять художниці глядача з парою коханців Франческою і Паоло, що перебувають у другому колі Пекла. Вони зображені не у вихорі страждальців, а під час побачення ще за життя. Це зображення пари виконано у стилі модерн: витончені обличчя, зачіска молодої жінки оздоблена квітами, драпування одягу, всі заставки на сторінках повторюють рослинні мотиви. Манера створення жіночого образу невловимо нагадує манеру чеського художника-модерніста Альфонса Мухи, який створив стиль Арт Нуво, що став втіленням його епохи.

Безумовно, кожен ілюстратор подає своє бачення подій (ми спробуємо це показати на прикладі зображення Цербера, що приглядає за мешканцями третього кола Пекла), але це тільки



допомагає опанувати зміст поеми Данте, а ілюстрація – це за-сіб глибшого проникнення у задум автора. Цей прийом дозволяє зіткнути різні точки зору, порівняти власне сприйняття читача і те, як ті самі події побачив художник. Наприклад, у третьому колі Пекла Данте помістив ненажер, але однією з центральних фігур є Цербер – «звір з вишкіром потрійним»:

*Трёхзевый Цербер, хищный и громадный,
Собачьим лаем лает на народ,
Который вязнет в этой топи смрадной.*

*Его глаза багровы, вздут живот,
Жир в чёрной бороде, когтисты руки;
Он мучит души, кожу с мясом рвёт.*

*А те под ливнем воют, словно суки;
Прикрыть стараясь верхним нижний бок,
Ворочаются в исступленье муки.*

*Завидя нас, разинул рты, как мог,
Червь гнусный, Цербер, и спокойной части
В нём не было от головы до ног [1, с. 44].*

Згадаємо, що Цербер (Кербер) у грецькій міфології – триголовий пес, що охороняє вхід до царства Аїда. Його зображення у сцені, що оповідає про 11-й подвиг Геракла, коли героєм зміг вивести звіра з царства тіней, відомі за сюжетами вазопису. Ось який опис подаєть-



Цербер в царстві Аїда

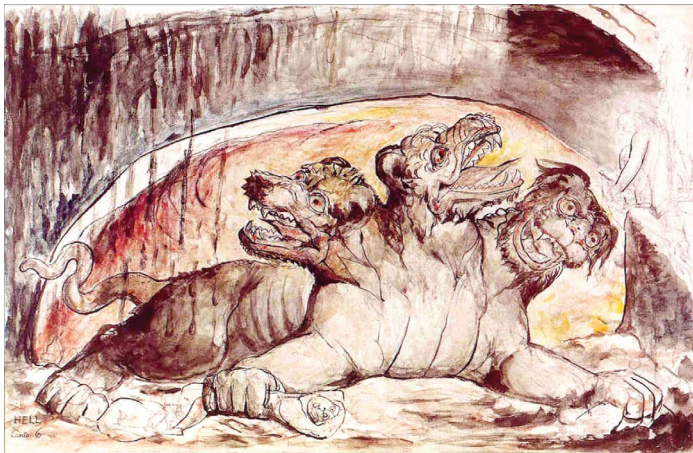


ся у міфі: «Три голови було в Кербера, на шиї в нього звивалися змії, хвіст у нього закінчувався головою дракона з величезною пащею» [5, с. 148]. Данте надає цьому чудовиську рис людини (борода, руки), потвора терзає деревоутодників.

Своє бачення цієї істоти мають художники-ілюстратори. Збереглася акварель Вільяма Блейка із зображенням цієї міфологічної потвори. Охоронець має великі розміри, але змії і дракон зникають, загалом він справляє враження не такої вже страхітливої істоти; його передні лапи теж дуже нагадують руки людини.

Одним з найвідоміших ілюстраторів свого часу був Гюстав Доре. Він малював сцени з книг Старого і Нового Заповіту, Рабле, Сервантеса, Мільтона, Лафонтена, Байрона, Бальзака, По, Перро, Распе і багатьох інших. Крім того, Доре був відомим скульптором, майстром живопису, займався літографією.

Восени 1855 року майстер із захопленням вивчає Данте для створення циклу ілюстрацій до «Божественної комедії». Вражаючі гравюри до кантики «Пекло» було виконано у 1861 році, а (за різними джерелами) до «Чистилища» і «Раю» у 1869 р. Cerberus є однією з найвідоміших гравюр Гюстава Доре, створених для ілюстрування «Божественної комедії». В цілому «Пекло» Данте ілюструють 76 гравюр. Кожна композиція «являє самостійну



В. Блейк.
Третє коло
Пекла



Г. Доре.
Цербер

картину. Ці твори чинять надзвичайний вплив на читача завдяки композиції і ефектному освітленню. У гравюрах Доре немає театральності, він зачарований відіннями Данте і поспішає передати їх на папері» [2]. Для страшних сцен пекла характерні простір, заповнений натовпом грішників, очікування ними покарання, темні тони, відсутність горизонту. Всі ці елементи бачимо і в «Цербері» Доре, і в тексті Данте.

*Я в третьем круге, там, где дождь струится,
Проклятый, вечный, грузный, ледяной;
Всегда такой же, он всё так же длится*

*Тяжелый град, и снег, и мокрый гной
Пронизывают воздух непроглядный;
Земля смердит под жидкой пеленой.*

І ще один уривок з поеми:

*Меж призраков, которыми владел
Тяжелый дождь, мы шли вперёд, ступая
По пустоте, имевшей облик тел.*

Лежала плоско их гряда густая<...> [1, с. 44–45]



Найзагадковішим художником, декоратором, ілюстратором тощо ХХ сторіччя є Сальвадор Далі. Поема Данте не залишила митця байдужим, і він створив акварелі до кожної зі 100 пісень [4], що відрізняє його від Доре, який брав за основу сюжет з будь-якої терцини (3 рядки) з пісні.

Як вважають дослідники творчості Сальвадора Далі, ілюстрації «Божественної комедії» – вершина графічного мистецтва живописця. Кожна гравюра має свою назву, яку дав сам автор. Серію акварельних ілюстрацій для ювілейного видання «Божественної комедії» італійський уряд замовив С. Далі у 1951 році, до святкування семисотріччя Данте. Художник працював 9 років. Пізніше ця серія була втілена у графіці, на що пішло 55 місяців виснажливої праці і 3, 5 тисячі дерев'яних дощок для виготовлення 5 тисяч гравюр. Досі вважається, що вони мають колір неперевершеної якості, максимально наближаючи графіку до живопису.

Роботи Далі це ще один приклад оригінального трактування образів твору. Його Цербер (авторська назва – «Грізний Цербер») має своєрідний вигляд. Важко сказати, чому автор побачив його в образі триголового коня (хоча, якщо зважати на оригінальне світосприйняття художника і головне – його способи вираження своїх уявлень про світ, це, цілком ймовірно, теж пес). Мабуть, головним залишається ідея охорони і покарання грішників, в цьому випадку страхітливий, навіть жахливий, кінь не суперечить задуму письменника, хоч і не відповідає традиційному зображенню цієї потвори.

Незалежно від цього, багато гравюр / акварелей Доре, Блейка, Далі переграють одна з одною, тим самим доповнюючи і даючи можливість глядачу фантазувати далі самим.



*Сальвадор Далі.
Грізний Цербер*



Завдання і запитання для обговорення

1. Порівняйте картини, що ілюструють аналізовані епізоди (пісні п'ята і шоста «Пекла»). Наскільки повно вони передають зміст твору Данте? Для цього дайте відповідь на запитання [12, с. 67]: а) який епізод твору відобразили художники; б) чи точно картина передає словесні образи; в) чи такими уявляли собі створені майстрами образи.

2. Прочитайте запропонований уривок з «Комедії», де описується друге коло пекла. Виділіть в тексті зображально-виражальні мовні засоби. Як художник передає їх візуально. Чи використовує поет колоративи? Чи дотримуються цих кольорів художники?

2. Що незвичне ви побачили на картині Блейка, де змальоване друге коло Пекла?

3. Згадайте, що вам відомо про Цербера (Кербера) з давньогрецької міфології. В яких міфах і античних творах з'являється ця істота?

4. Чи відомі вам приклади відображення образів «Божественної комедії» Данте у творах інших видів мистецтва (скульптурі, музиці, кіно, літературі)? Підготуйте презентацію.

5. Чому різні митці неодноразово зверталися до тексту «Комедії» як ілюстратори, скульптори?

6. Ознайомтеся з есе Осипа Мандельштама «Розмова про Данте». Як, звертаючись до поеми Данте, Мандельштам формулює своє бачення поетичного?

17. Хто з українських поетів перекладав «Божественну комедію» і вірші Данте?

Використані джерела і література для опрацювання

1. Данте А. Божественная комедия; Новая жизнь; Стихотворения, написанные в изгнании; Пир : вступ. ст. Б. Кржевского. Москва : РИПОЛ КЛАССИК, 2004. 960 с.



2. Гюстав Доре: жизнь и творчество художника : веб-сайт. URL : <http://allpainters.ru/dore-gustav.html> (дата звернення 20.05.2018).
3. Ілюстрації У. Блейка до «Божественної комедії» Данте : веб-сайт. URL : <http://top-antropos.com/literature/item/838-william-blake-dante> (дата звернення 20.05.2018)
4. Ілюстрації Сальвадора Далі до «Божественної комедії» Данте : веб-сайт. URL : <http://www.dali-genius.ru/Divine-Comedy.html> (дата звернення 23.05.2018)
5. Кун М.А. Легенди и міфи Давньої Греції. Харків : ТОВ «Олант»; ТОВ ПНФ «Енергоресурс», 2003. 480 с.
6. Лотман Ю. Семиотика. Кино и проблемы киноэстетики/ Ю. Лотман // Об искусстве. Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 2005. 704 с.
7. Мандельштам О.Э. Разговор о Данте. Москва : Искусство, 1967. 88 с. // <http://www.bookposter.ru/info/imwerden/russian-literature923.html#.Wx1oddIzYdU> (дата обращения 10.06.2018)
8. Пантелеева И.А. и др. Всеобщая история искусств: [курс лекцій] / Красноярск : ИПК СФУ, 2008. 1020 с.
9. Петрочук О.К. Сандро Боттичелли. Москва : Искусство, 1984. 224 с. (Серия «Жизнь в искусстве»)
10. Удивительный мир Уильяма Блейка : веб-сайт. URL : <https://artifex.ru//живопись/удивительный-мир-уильяма-блейка> (дата обращения 9.06.2018)
11. Фанюань Ли. Отражение образов «Божественной комедии» Данте в различных видах искусства : веб-сайт. URL : <https://sbac.info/conf/philolog/xxii/32418> (дата звернення 09.06.2018)
12. Штейнбук Ф.М. Методика викладання зарубіжної літератури в школі: [навчальний посібник]. Київ : Кондор, 2007. 316 с.



Відображення
японських уявлень
про красу в поезії
МАЦУО БАСЬО



Портрет Басьо роботи Хокусая

МАТЕРІАЛИ ДО РОЗГЛЯДУ

Мацуо Басьо прожив нелегке життя. Його справжнє ім'я – Дзінсігіро Гіндзаемон. Майбутній поет народився 1644 року в кварталі Акасака містечка Уено провінції Іга, в сім'ї самурая низького рангу. Завдяки батькові і старшому братові, які чудово знали японську і китайську класичну літературу, йому пощастило отримати дуже добру на той час освіту. В родині було 5 дітей. 1662 року 19-річний Басьо влаштувався на службу молодшим пажем. Басьо проводив багато часу зі своїм господарем Тодо Йосітада, що був старшим за нього всього на 2 роки. Разом із ним він вивчав японський поетичний жанр хайкай з віршів Кітамури Кігіна, представника поетичної школи Теймон. За переказами, Басьо розпочав складати вірші на службі. Він підписувався своїм дорослим ім'ям «Мунефуса» (宗房), читаючи його на китайський лад «Собо» (宗房) як псевдонім.

Перші юнацькі вірші Басьо були складені 1662 року й опубліковані в Кіото двома роками пізніше. В травні 1666 року молодий господар помер від хвороби й Басьо був змушений повернутися до рідної домівки на утримання старшого брата. Він жив у Кіото упродовж наступних шести років та опублікував поеми у кількох антологіях.

У 1672 році переїздить в Едо (сьогодні Токіо), де примикає до однієї з найвідоміших у ті часи поетичних шкіл «Данрін». Її керівником і провідним поетом вважався Юдзан. Саме Юдзан залучив молодого поета до участі у численних конкурсах на складання віршів-ренга – своєрідних колективних поем, які поступово зробили ім'я Мацуо Басьо відомим серед прихильників





поезії хайкай-но ренга. Згодом поет відчув певну обмеженість стилю Данрін. Вірші, написані у даній манері, були насправді просто жанровими замальовками. Мацуо Басьо прагнув більшого – широкого філософського осмислення дійсності. Тому на початку 80-х років він звертається до китайської поезії VIII–XII століть. Уважно вивчає поет вірші майстрів епохи Тан – Лі Бо і Ду Фу, відкриває для себе глибину їхньої думки і силу почуттів. Прагнучи надати своїй ліриці філософського наповнення, Мацуо Басьо вивчає засади і основні ідеї даосизму. Ознайомився поет і з буддійською філософією дзен, що справила величезний вплив на середньовічне мистецтво Японії. Для дзен характерне ігнорування будь-якої форми буття особистості, прихильники даної філософії віддавали перевагу внутрішньому спогляданню, інтуїції. Поезія Мацуо Басьо стає більш глибокою, відображаючи не тільки реальний світ, а й ті духовні процеси, що відбувалися у внутрішньому світі митця – його емоційне відчуття себе, природи, людства.

Лірика, сповнена філософського змісту, стала справді новим, небувалим явищем у японській літературі XVII ст. Серьозність оповіді, глибина ідей. Естетична виразність виділяють поезію Мацуо Басьо серед інших творів його часу. Усвідомлюючи трагізм життя взагалі, митець закликав інших поетів не відокремлюватись від цієї правди. В одному з хайку (хоку) читаємо:

*Сумуєте ви, чуючи крик мавпи!
А чи знаєте ви, як плаче дитя,
Покинуте на осінньому вітрі?*

В даному випадку умовний літературний мотив осінньої туги, нав'язаний криками мавп, прийшов з класичної китайської поезії. Це хайку – звернення Мацуо Басьо до колег-поетів з пропозицією жити звичайним земним життям, а не перебувати думками у хмарах.

Згодом він обирає собі псевдонім Тосей і створює власну школу хайку (хоку). Після того, як узимку 1682 р. пожежа зни-



щила його «бананову хатинку» – «басьо-ан», поет вирушає в багаторічну подорож країною. Повернувшись в Едо, взимку 1691 року, Басьо оселився у своїй третій «банановій хатинці», також спорудженій за сприяння його учнів. Отже, він живе у своїй хатині й видає збірку своїх віршів та віршів учнів. Саме з цим періодом життя пов'язують завершення формування його творчої манери, яка характеризується лаконізмом мови віршів, використанням мінімуму засобів виразності та принципу «сумної чарівливості і єдності з Природою». Басьо говорив: «Відчувати прекраснее – означає наслідувати природу, бути другим чотирьох пір року».

Однак на цей раз він був не самотній, а взяв з собою племінника і його подругу, яка щойно оговталася від хвороби. Помер Мацуо Басьо від шлункового захворювання в оточенні своїх учнів 12 жовтня 1694 року, похований у храмі Гічюджі, де поет любив зупинятися, подорожуючи країною, у місті Осака.

Видатний поет XVII століття Мацуо Басьо ще за життя був визнаний генієм і національною гордістю Японії. Митець мав талановитих учнів, і створена ним школа проіснувала аж до другої половини XVIII століття.

Мацуо Басьо – майстер хайку – повернув цьому жанрові високий стиль і поєднав у ньому дві традиції: класичну і народну. Наприкінці XVI – на початку XVII століть існувало дві школи хайку: «Давня школа» і школа «Данрін». Звернувшись до проблем повсякденності, поєднавши класичну стриманість мови і народну простоту образів, глибокий філософський зміст і добрий гумор, Басьо створив третю школу хайку, яка дістала назву «Справжньої».

Для поетичної школи Басьо характерна проста, зрозуміла мова. Чим менше слів, тим більше місця для уяви читача. Причому читач теж повинен переживати образи хайку, разом із поетом відчувати сум, навіяний картинками природи. Мініатюрна замальовка, зроблена митцем у поетичному творі, повинна немовби давати поштовх до роздумів, спогадів, розгортання асо-



ціацій у читача, який стає в цьому випадку справжнім співавтором твору.

Центральною у творчості поета стає тема величі природи, єдності людини й оточуючого її світу. Його вірші сповнені тихого смутку. Басьо через образи природи прагнув передати відчуття самотності та спокою, свободи від повсякденних дрібних турбот, співчуття до всього суцього.

Поет вважав головними естетичними принципами складання хайку: вабі – почуття, яке породжується розумінням недовговічності людського життя в одвічному світі; сабі – зосередженість, спокійна радість самотності; сіфі – усвідомлення гармонії прекрасного; наусомі – глибина проникнення; карумі – краса невибагливості й простоти зовнішньої форми, яка дає можливість віддзеркалити глибинну суть вірша через просте і зрозуміле; а також – шіорі, хасомі, фуекі-рюко [2, с.11–15]. Великої уваги у своїй поетиці, як підкреслює І. Бондаренко [2, с.16], Басьо надавав поняттю «ніоідзуке» – «надання аромату», тобто пошуку таких слів, які викликали б в читача різні сутєстивні асоціації, допомагаючи йому відчутти і зрозуміти чарівність нескazanого, прихованого або взагалі невимовного.

Яскравим прикладом вияву сабі у ліриці Мацуо Басьо є таке хайку:

*Берег високий.
Потішив мені душу
Самотній сокіл.*

У цьому творі є тільки два центральних образи – берег і сокіл. Вони утворюють композицію поетичного малюнку. Але поміж цими двома образами знаходиться ще й третій – образ ліричного героя, котрий силою своєї думки та уяви пов'язує в єдине ціле весь світ. Стислість зображальних засобів не завадила поетові висловити розмаїття своїх почуттів і вражень. Тут відчувається і захоплення природою, і прагнення високого ідеалу, і водночас глибоко прихований сум самотності.

Мацуо Басьо називав себе «печальником», але не тільки однією тугою і печаллю він вимірював світ. Поет був ще й великим



життєлюбом, умів висловити радість раптової зустрічі з прекрасним, з людьми, з природою:

*На цвіт суріпиці поглянути
У поле
Допитливий горобчик прилетів.*

Слід згадати ще один принцип складання хайку – сезонний принцип. Вірші групувалися за розділами: весна, літо, осінь і зима, тобто за порами року. Це вимагало від поета обов'язкового включення до тексту вірша того чи іншого сезонного слова. Наприклад: а) весна: слива, сливовий цвіт, сакура, весняні хвилі, ластівка, соловейко та ін.; б) літо: троянда, лілія, літня річка, цикада, змія, равлик тощо; в) осінь: осінній вечір, сутінки, повний ясний місяць, хризантема, мряка, осіння поморозь, осіннє кленове листя, олень та ін.; г) зима: грудень, кінець року, короткий день, сніг, холод, зимова самота та ін.

Відомі декілька книг віршів Мацуо Басьо, написаних у жанрі ренга і хайку, а саме: «Зимові дні», «Весняні дні», «Занедбане поле», «Довгастий гарбуз», «Мішок вугілля», «Солом'яний дощовик мавпи». Крім того, він залишив по собі кілька ліричних щоденників: «Нодзараші-кіко («У відкритому полі», або «Смерть у дорозі. Записки мандрівника»); «Кашіма-кіко» («Подорож до Кашіми»); «Сарашіна-кіко» («Подорож до Сарашіни»); «Оку-но хосомічі («Стежками Півночі»); «Оі-но кобумі» («Записки з дорожньої скриньки», або «Листи поета-мандрівника»); «Сага-нікі» («Щоденник із Сага»).

Ліричний щоденник Мацуо Басьо «Стежками Півночі», на думку І. Бондаренка, перекладача збірки, демонструє чудове вміння і щире бажання поета: а) звернути увагу читача на буденне й допомогти побачити в ньому високу поезію; б) згадати кращі поетичні зразки минулого; в) пережити знову почуття тих видатних людей, хто подорожував цими «стежками півночі» до нього ще в давні часи; г) згадати історію країни і славних героїв минулого [2, с.21]. Розглянемо одне з хайку у різних перекладах (другий варіант І. Бондаренка).



*Косон (Матао) Охара.
Ворон*

*На всохлу гілку
Сів ночувати крук.
Глибока осінь.*

*Засохла гілка –
Крука притулок.
Осінній вечір.*

*На голій гілці
Самотній ворон тихо старіє.
Осінній вечір.*

Кількома деталями поет змалював картину нічного пейзажу, картину осені. Але художня деталь може мати прихований смисл і викликати певні асоціації. Наприклад, всохла гілка. У японській поезії – це символ осені, а може бути ознакою близької старості. Крім того, вона є символом приходу нової пори року, природа немовби завмерла у сумній безмовності. Крук, який сів ночувати, у народній творчості асоціюється з мудрістю; але самотній птах навіює думки про тлінність буття взагалі, про життя і старість. Скоріше за все тут йдеться не про самотність ворона, а про самотність людини, про її сприйняття свого земного існування. Глибока осінь – час, коли природа втратила свою зелень, барви, свіжість і молодість. Вона живе в очікуванні чогось. Мова йде не тільки про прихід осені, а й про тлінність буття, про вічний коловорот у природі, про осінь людського життя. Отак кілька простих деталей створюють доволі складну картину пізньої осені, яка наповнена символічним значенням. Через реальну картину поет передав свій настрій і душевний стан. Отже, як вже говорилося, характерною особливістю хайку є лаконізм і досконалість образу.

Як згадувалося вище, японська культура формувалася значною мірою під впливом буддизму, до того ж вона увібрала в



себе досягнення великих культур Азії. Унікальний, що зберігався упродовж багатьох сторіч, суверенітет перетворив Японію на скарбницю азійського мислення та культури.

Поезія для японців – найважливіша складова духовного життя. В цього народу з давніх часів існувала традиція біля входу у своє приміщення розміщати дзвоники, до яких кріпилися папірці із написаними на них віршованими рядками. Вітер коливав дзвіночки, а вони відповідали йому дзвоном і шелестом папірців, які японці дуже оберігали.

Травнева злива!

Плями на стіні

Від аркушів паперу з текстом віршів.

У будинках японців вірші можна знайти всюди, навіть на речах побуту – рушниках, серветках, посуді тощо. Поезією просякнуте все життя японців: вірші лунають вдома і в кафе, наодинці і з друзями; вони допомагають їм краще осмислити світ і себе, висловити свої настрої і наміри. Любов до поезії виникла в японців вже тоді, коли літератури як такої ще не було. Довіряти свої почуття віршам, в яких японці висловлювали своє горе, радість, надію, відчай, – одна із давніх традицій цього народу.

Отже, для японців характерна яскраво виражена традиційність. Тож нормативні функції народних повір'їв, що поєднані з положеннями основних східних релігій, ще довго відіграватимуть свою роль у житті японської нації. Японська культура багато в чому унікальна і дивна, вона насичена контрастами духовного життя. З одного боку, дивовижна ввічливість, значно сердечніша і менш церемонна, ніж в Китаї, а з іншого – гострий меч самурая, сміливість, відвага і готовність до самопожертви, які можна порівняти лише зі сліпим фанатизмом ісламістів. Надзвичайна працелюбність японців співіснує з їх загостреним почуттям честі та обов'язку, глибокої відданості імператору, сюзерену, вчителю. Відчуття японцями прекрасного є надзвичайним навіть для вишуканого Сходу. Воно поєднує в собі скромність і простоту, лаконізм і витонченість одягу, вбрання, інтер'єру,



уміння звільнятися від суєти повсякденності і знаходити духовне заспокоєння у прекрасній природі, що змодельована в мініатюрі у крихітному дворіку з каменями, мохом, джерельцем та карликовими деревами.

*Маленький сад
у боковій вітальні
Посеред заростей
Гортензія цвіте.*

*Старе село
І в кожному дворі –
Хурми деревце.*



Японський сад

Японці уникають симетрії у плануванні садів, парків, тому що вони впевнені у спотворенні нею природного вигляду речей. І нарешті, вражає здатність японців запозичувати і засвоювати, переймати і розвивати досягнення інших народів і культур, зберігаючи при цьому своє, національне, своєрідне. Особливо сильний вплив на культуру Японії здійснили індійська і китайська цивілізації у різних аспектах: вона поглинула і переробила відповідно до своїх потреб традиції індуїзму, конфуціанства, даосизму, буддизму, надавши їм своїх неповторних рис.

Японське мистецтво наділене своєю специфікою. Воно сформувалося під впливом перш за все китайської культури та мистецтва, синтоїзму, заснованого на культі природи, родини, імператора як намісника богів, буддійського ірраціоналізму та художніх форм Індії. Поети, живописці, каліграфи та майстри чайної церемонії виходять з принципу «природа – міра всіх речей». В їхній творчості лише окреслюється істинна краса – краса природи, в ній міститься шифр Всесвіту. Типово японськими є поетичні жанри танка, хайку (хоку). Ця поезія походить від витонченої гри та являє собою поетичну імпровізацію.

Поезія японців дуже незвична для європейців. Вона сповнена натяків, іносказань. Почуття передаються в ній не прямо, а опосередковано – через образи природи, окремі деталі



зовнішнього світу. Щоб полюбити такі вірші, необхідно вміти тонко сприймати природу, насолоджуватися виглядом розквітлої троянди (або простої польової квітки) чи туману, що прозорим серпанком огорнув все навкруги. Природа для японців – не просто ландшафт, де розташоване їхнє житло, не тільки засіб матеріального існування, а жива частина їхнього буття, складова їхньої філософії. У природи вони завжди навчалися гармонії, вмінню уважно стежити за змінами у світі, розумінню вічного коловороту існування всього живого на землі і поза її межами.

Повертаючись до характеристики японської поезії, підкреслимо, що в ній немає рими, а оскільки в японській мові немає силового наголосу, неможливе використання силабо-тонічної системи віршування. Японська поезія силабічна: її основний метричний закон – чергування п'яти і семи складів. Одним з найдавніших жанрів японської поезії вважається танка, що являв собою п'ятивірш із обов'язковим чергуванням складів – 5-7-5-7-7. Майже тисячоліття розмір танка залишався незмінним, але, намагаючись урізноманітнити ритм, поети все частіше зверталися до пауз і перестановки елементів (слів), поділяючи танка на дві половини: верхню – тривірш і нижню – двовірш. Це допомогло застосувати танка до віршової гри, принцип якої закладено в поетичному жанрі ренга («нанизані строфи»). У створенні ренга брали участь декілька поетів, найчастіше троє. Кожен по черзі складав строфу у відповідності до образів тільки попередньої строфи. Тобто до заданого тривірша потрібно було скласти двовірш так, щоб вони разом утворили танка. До двовірша додавався новий тривірш так, щоб подумки поставлений над цим двовіршем, він складав разом з ним наступну танка. Так виникав ланцюг віршів, кожна частина якого була тематично пов'язана з іншою. Отже, з'являвся ланцюг строф за формою танка, але довше – до ста і навіть тисячі рядків. Класична ренга найчастіше – пейзажна лірика, її складання, як і танка, підпорядковувалось жорстким правилам. Паралельно розвивалась і гумористична ренга (хайкай ренга), вільна в обиранні тем і об-



разів. З першої строфи гумористичної ренга виник жанр тривірша хайку, або хоку.

Після XIV ст. ренга не зазнала значного розвитку, у той час як його перша строфа – тривірш (хайку), що найчастіше виявлялася найкращою строфою у складі ренги, виокремилася і набула самостійності, ставши особливим жанром японської поезії. Спочатку зміст тривіршів, що виникли з ренги, обмежувався лише жартами, словесними каламбурами. Легкість техніки, при загальній любові до поезії, дозволяла багатьом пробувати свої сили у новому жанрі: хайку складали вдома, на гучних бенкетах, у колі знайомих під час спокійної бесіди. Згодом цей вид поезії став улюбленим у мешканців і сіл, і міст. Особливо поширеним поетичним жанром хайку став у XVII ст. Він вийшов за межі жартівливих віршів, опанувавши різні теми, пов'язані з життям людей, їхніми почуттями, світом природи, філософськими проблемами і т. ін.

В чому ж секрет хайку, тривірша, що постав на основі першої строфи танка? Важливою, передовсім, є форма цих віршів. Вони відзначаються лаконізмом і своєрідною поетикою. Хайку саме тому і «перемогли» танка, що були коротшими, виразнішими і афористичнішими. Оскільки хайку виникло у середовищі мешканців міст і сіл, яким були майже не відомі чужі традиції старої поезії, воно виражало духовні потреби середнього стану і було носієм демократичного змісту. У цих віршах з часів виникнення використовувалися розмовні інтонації, що допомагало розкривати теми, зрозумілі всім. Отже, серед визначних і важливих рис хайку назвемо доступність і простоту.

У хайку з'явилися образи народного життя: квітка чортополоху, скромна і невибаглива; стеблина гороху; хатинка рибалки тощо. Краще за все риси народного світосприйняття виявились у творчості Мацуо Басьо, котрий підніс мистецтво цього тривірша на недосяжну вершину. Незважаючи на свої мініатюрні розміри (жанри європейської поезії просто гігантські у порівнянні з цим жанром японської поезії), хайку може передавати картини великого масштабу. Побачити велике в малому – ще одна особ-



Утагава
Кунійосі.
Пейзаж
(стиль
укійо-е)

ливість даного жанру. Мацуо Басьо напрочуд вдало використував здатність хоку до широкого узагальнення:

*Бушує морський простір!
Далеко, до острова Садо,
Простягся Чумацький Шлях.*

(Преклад М. Лукаша)

Прочитавши вірш, можна, як через невеличкий отвір, побачити неосяжний простір моря у ясну, хоча й вітряну погоду, коли чітко видно білі хвилі, блиск зірок, далекі обриси острова Садо.

У жанрі хайку відчуваються прийоми живопису: поети майстерно використовують засоби створення миттевих вражень, контрасти, кольорову гаму. Водночас вірші цього жанру здатні створювати не тільки зорові, але й звукові образи. Уява читача повинна допомогти йому створити картину світу, сповнену яскравих барв і звуків. Неуважний або пасивний читач не зможе сприйняти хайку, оскільки цей жанр розрахований на деяке домислювання. Ці вірші неможливо читати поспіхом, лише переглядаючи очима поетичні сторінки. Вони вимагають вдум-



ливого і уважного читання. Слід завжди пам'ятати, що японська поезія розрахована на спільну творчість.

Хайку традиційно вважають жанром пейзажної лірики, що будується на одному домінуючому образі, завдання якого створити в уяві читача закінчену картину. Однак тривірші завжди виходили за межі тільки замальовки картин природи. У них відбилася не тільки природа Японії, а й особливості світосприйняття народу країни, звичаї та вірування японців, свята і праця простих людей в найхарактерніших і живих подробицях. Таким чином, тематичні можливості хайку дуже широкі. На трирядковому просторі вірша автори висловлювали думки і про миттєвий стан природи, і найтонші порухи душі, і особливості життя японців певного часу. Крім того, жанр хайку неможливо зрозуміти без знання понять, які пов'язані в японців з красою і нав'язні давньою релігією сінто та буддійською філософією. Для японців є рівнозначними краса і природність, все штучне, згідно з їхніми уявленнями, не може бути красивим. Звідси виникло поняття «сабі» (відчуття старовини, поволока, благородний смуток), що, крім іншого, означає красу давнини, архаїчну недосконалість, відбиток часу, що в Японії вважається втіленням певного типу краси.

На думку дослідників, таємниця японського мистецтва полягає в тому, щоб уміти вслухатися в несказане, милуватися невидимим. Це один з критеріїв японського бачення краси і називається він «юген», що означає недомовленість або натяк, що допомагає читачеві досягнути приховане, що лежить не на поверхні. Воно може означати «неможливість пізнання», «таємницю», «п'ятьму» (але не «повну п'ятьму»). За Дайсецу Т. Судзукі, юген не можна визначити у «світлі об'єктивності»: «Він скритий за хмарами, однак не зникає повністю з поля зору, оскільки ми відчуваємо його присутність, його таємне повідомлення, що передане крізь п'ятьму, якою б непроникною вона не здавалась інтелекту. Це відчуття «всього у всьому». ... Нам слід пам'ятати, що реальність, або джерело речей, – властивість непідвласна людському розумінню, але ми можемо відчути її безпосередньо»



[7, с. 249–250]. Хайку здатні містити у собі глибинний підтекст, який не зможе зрозуміти людина, позбавлена художнього смаку і духовності. Мацуо Басьо пише:

*У храмах Нарі
Запах хризантем
І Будд численних почорнілі лиця.*

*Про різне
Згадується –
Сакура цвіте!*

І знову в даному випадку можна провести паралель з японським живописом, особливо з жанром *сумі-е*. Цей жанр передбачає виконання картини чорною тушшю на мокрому папері, що створює ефект натяку і недовмленості, а відносно велике місце без малюнка спонукає до роздумів, самозаглиблення.

Можна вважати, що найбільш популярним засобом виразності, який існує в Японії, є живопис, до нього звертаються як аматори, так і професіонали. Якщо говорити про культуру доби середньовіччя і тісно пов'язані з нею періоди, то характерною її особливістю є те, що, створена вузьким колом представників аристократичних кіл, вона пропагує культ краси, прагнення віднайти у всіх проявах матеріального і духовного



Картини в стилі сумі-е



Хасегава Тохакү. Ширма “Сосни” (“Сосновый ліс”)

життя притаманну їм чарівність, інколи невловиму і мінливу, загадкову і оманливу. Живопис того часу отримав у подальшому назву *ямато-е* (у дослівному перекладі японський живопис, інколи *е* перекладають як картина) і передавав не дію, а стан душі.

Як приклад можна розглядати творчість Хасегава Тохакү (1539–1610), засновника школи японського живопису за часів періоду Момояма (1572–1615), котрий знаменував перехід від класичного середньовіччя до пізнього, послідовника Сессю. Найвиразнішою його роботою, з тих, що збереглися, вважається велика композиція, написана на шестистулчастій ширмі – «Сосни» (або «Сосновый ліс»). Автор ширми її білу матову поверхню осмислює як густу завісу туману, «з якої несподівано, як прима-ри, виростають силуети старих сосен» [5, с. 227]. Тохакү надзвичайно майстерно використовує багатотональні відтінки туші, лише небагатьма сміливими її плямами створює поетичну картину осіннього лісу. Картина, створена на ширмі, відрізняється живістю зображення і сьогодні викликає захоплення людей в усьому світі.

У поетичних творах Мацуо Басьо знаходимо повну відповідність настрою цієї картини, що свідчать про єдність з художником у розумінні краси:

*Ты стоишь нерушимо, сосна!
А сколько монахов отжило здесь,
Сколько вьюнков отцвело...*

У поета є декілька віршів, присвячених місцевості під назвою Комацу (дослівно з японської «Маленькі сосни»).

*Маленькі сосни –
Чарівне ім'я!
В кущах хагі і в очереті – вітер.*

Картина іншого художника, написана у тому ж стилі, може слугувати ілюстрацією до вірша поета, присвяченого Фудзі:

*Туман і мряка
Застять Фудзіяму,
А все одно – не відвести очей.*

Або ще один переклад цього хайку:

*Туман і осінній дощ.
Але нехай невидима Фудзі,
Як радує серце вона!*





Куцисікі Хокусай.
Гравюра з циклу «Тридцять шість видів Фудзі»

Фудзіяма (точніше – Фудзі) – гора вулканічного походження заввишки 3776 м, розташована у центральній частині острова Хонсю на відстані 90 км від Токію. Але для кожного японця за цими географічними відомостями міститься важливий символічний зміст. Обриси гори Фудзі стали надзвичайно відомими в світі завдяки японським гравюрам *укійо-е* епохи Едо. Широко відомі цикл гавюр «Тридцять шість видів Фудзі» Куцисікі Хокусая й однойменна збірка Хіросіге, його учня.

Фудзі упродовж багатьох століть залишалася популярним об'єктом опису в японській культурі. Багато поетів, серед них і Мацуо Басьо, та художників з давніх часів зверталися до образу Фудзі, створено численні вірші, що оспівують її красу, і сотні акварельних пейзажів і картин тушшю, що зображають гору в різну пору і в різний час року. Така пильна увага до гори не випадкова – Фудзі символізує для японців країну, націю, чистоту, божественну красу і гармонію.



Куцисікі Хокусай.
Гравюра з циклу “Тридцять шість видів
Фудзі”

Панорама Фудзі

*За пасмом гір,
Неначе з хмари дощ, –
Засніжена вершина Фудзіями!*

*Коли не глянеш –
Писана красуня!
Травнева Фудзі!*

Із горою пов’язано багато легенд і традицій. Одна з них – зустріти світанок на Фудзі-сан. Саме ця традиція, можливо, дала Японії другу назву – «Країна, де сходить сонце». Серед японців побутує прислів’я: хто не побував на вершині Фудзі, той дурний, а хто побував двічі – дурний удвічі. Чому так, истину, мабуть, знають тільки самі японці.

Упродовж багатьох століть і майже до наших часів японці навіть у письмі віддавали перевагу пензлю, а не пишучим інструментам (ручкам, олівцям тощо), і їхнє майстерне володіння пензлевими техніками відбилосся у надзвичайній чуттєвості до цінностей і естетики живопису. В японському мистецтвознавстві існує спеціальний глосарій [3] живопису, різних технік гравюри тощо. Сенсу у розгляді всієї термінології немає, достатньо зупинитися на деяких визначеннях, що найвлучніше відобра-



Кано Санраку. Ширма «Дракон і тигри»

жають близькості поезії і живопису. Наприклад, кано (капо) – одна з найвідоміших художніх шкіл в японському живописі. Школу було засновано художником Кано Масанобу (1434–1530), сучасником Сессю і учнем майстра Сюбуна. Цей осередок формувався з художників, що належали до роду Кано. Художники цієї школи часто працювали з великими формами, створюючи картини природи, сцени з птахами, рослинами, водою і тваринами на розсувних дверях або екранах на фоні сусального золота. Але відомі й їхні чудові розписи чорнилом по шовку. Для їхніх робіт характерні комбінації з реальних предметів і тварин, що знаходяться на передньому плані, і абстрактних елементів на задньому плані, наприклад, хмар, туманних плям тощо. Наведені нижче хоку Басьо, безумовно, написані в тій же манері: конкретні предмети – дерен, плоди дерева, шпаки, хоча згадуються тільки їхні крильця, квіти сливи, місяць на фоні марева і ранкової грози, весняного серпанку.

*Легеньке марево
З вершок чи, може, з два
Над деревом засохлим бовваніє.*

*Спадають з дерева залізного плоди,
Шпаків крильця лопотять –
Гроза ранкова!*

*Серпанок весняний,
Сливовий цвіт і місяць –
Завершений пейзаж!*



Найбільшого розвитку у школі кано отримує вдосконалення зображених у китайському стилі неба, хмарин, моря (водойм взагалі) і туману. Як приклад наведемо картину Кано Масанобу «Чжоу Дунньї, що споглядає лотоси».

Так само поспостерігати за оточуючим світом, відчутти подих природи закликає у своїх віршах Мацуо Басьо:

*Облиш, мій любий друже,
Свій баштан!
Вечірню свіжість
разом посмакуймо!*

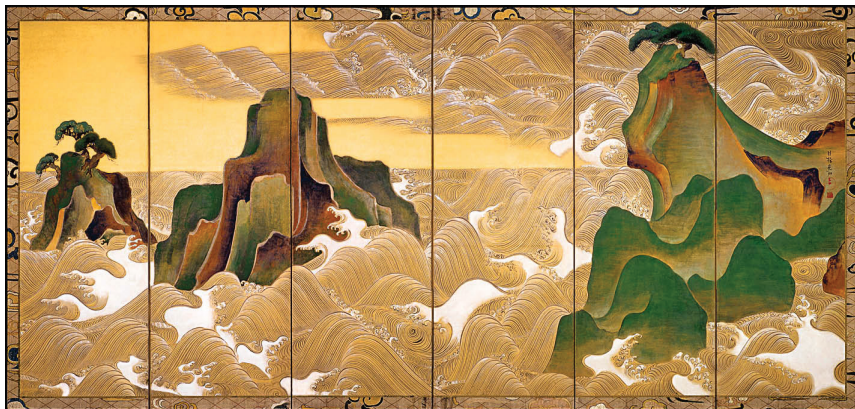
*Ночую в храмі.
Місяць у вікні,
І щирий захват
на моїм обличчі.*

Визначним для мистецтва Японії є художній стиль укійо-е (ukiyō-e) – картини “глінного, нетривалого світу”. Сам термін запозичений з буддійської філософії, буквально він означає «світ скорботи» – так називають світ сансари, світ ілюзій, що минають, де призначення людини – скорбота, страждання, хвороби і смерть. Цей світ, з точки зору традиційно мислячого японця, так само ілюзорний і мінливий, як сновидіння, і його мешканці не більш реальні, ніж істоти зі світу марення.



*Кано Масанобу.
Чжоу Дунньї, що споглядає
лотоси»*

*Весняна ніч!
У храмі у кутку –
Казкова тінь самотньої прочанки.*



Огата Корін. Хвилі у затоці Мацушіма

*Кохання без взаємності!
А ти і день, і ніч усе когось чекаєш.
О, Мацушіма!*

Слід пояснити, що Мацушіма, або Мацусіма, – мальовнича тихоокеанська бухта поблизу о. Сендай з численними крейдяними островками, вкритими смарагдовими соснами. Слово «чекаєш», японською записане не ієрогліфами, а літерами кани, може означати «чекати» і «сосна». Спостерігаємо певну гру слів, яка теж передає деяку непевність.

У XVII сторіччі уявлення про ілюзорність і мінливість світу наповнюється новим змістом: вони сприймаються вже не тільки як джерело страждань, а і як заклик насолоджуватися життям, яке дарує цю мінливість. Поняття «укійо», позначене іншими ієрогліфами, починає сприйматися як «той, що пливе», точніше – «той, що пливе мимо», а «укійо-е» дійсно означає «картинки світу, що пропливає». Тобто поняття «укійо» стало означати сучасний суетний світ, світ любові і насолод, відобразити повсякденне, сучасне життя періоду Токугава. Так і Басьо у більшості своїх творів просто відтворював оточуючий його світ, вкладаючи в цю буденність глибокий філософський зміст:

*Камелією? Сливою?
Цікаво, чим у минулому
Був цей старий держак?*

*Уважно придивившись,
Я побачив,
Що попід тином гризички цвітуть.*

Представники укійо-е дотримувались законів перспективи, що було нетиповим для японського мистецтва інших напрямів. Тому для японських поціновувачів живопису того часу, котрі звикли до суто плоских зображень, світ на картинках укійо сприймався як об'ємний, що «спливає» на поверхні аркуша, або «тоне» у його глибині.

*Усі на вулиці.
І кожному кортить
Моста нового іній
притоптати.*

Хоку Мацуо Басьо теж скоріше об'ємні, ніж плоскі – і за змальованою картинкою, і за глибоким філософським змістом:

*А де був місяць,
Коли з храму дзвін
Занурювався у морську
безодню.*

*Засмучено
Дивлюсь тобі услід.
Осінній вітер.*

*Утагава Хірошиге.
Гравюра у стилі укійо-е*





Тривірші поета інколи містять в собі три плани перспективи:

*На високій насыпи – сосны,
А меж ними вишни сквозят, и дворец
В глубине цветущих садов.*

Згадаємо ще один різновид японського малярства. Ханга (hanga) – Південна школа японського живопису тушшю. Художники цього напрямку, вчені-конфуціанці, по-новому осмислюють цілі і завдання мистецтва, усвідомлюють цінність особистості митця, що знайшло відображення у формуванні стилю життя художника, або «знаменитості», «інтелектуала», як називали адептів Південної школи. Їхня творчість позначилася різноманітністю тем і прийомів їх втілення. Вони привнесли в живопис поетичну безпосередність, оригінальність бачення і трактовки пейзажу.

Японський живопис просякнутий чаруючою магією Азії. Особлива атмосфера японського мистецтва пензля вражає не тільки знавців і фахівців, але й тих, хто сприймає картини як декоративний елемент. Школа японського живопису – цікавий і пізнавальний предмет, але тим, хто тільки знайомиться з особливостями японського образотворчого мистецтва, не завжди легко розібратися в його різних стилях і напрямках. Намагаючись зрозуміти японський живопис (це стосується і японської літератури), важливо пам'ятати, що японське мистецтво упродовж всієї своєї історії постійно відчувало потужний вплив відомих культурних шкіл Китаю і Заходу. Однак і за цих умов японському мистецтву вдалося привнести у живопис і поезію своє особисте бачення сюжету, пейзаж це або натюрморт, або портрет, або звичайна побутова замальовка.

Як приклад наведемо хайку Мацуо Басьо у двох перекладах і пропонуємо проілюструвати вірш картиною більш пізнього періоду, але написаною суто в японському стилі.

*Холодний дождь без конца.
Так смотрит продрогшая
обезьянка,
Будто просит соломенный
плащ.*

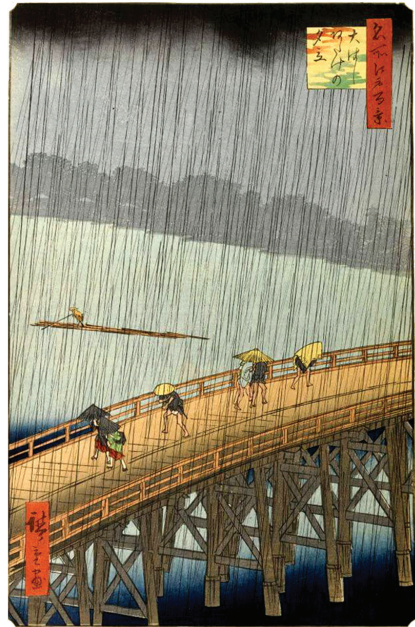
Другий переклад:

*Осіння перша мряка!
Навіть мавпа
Здається, марить
про дощовичок.*

Японського митця надихає все – і величне, і дрібне, наповнене філософським змістом і буденне, але без якого неможливе життя. Одним з таких явищ в японській культурі є цвітіння сакури. Явище це недовготривале, але коли дерево втрачає цвіт, земля навколо перетворюється на біло-рожевий килим. Квітки вишні символізують крихкість і нетривалість життя. Людина своє перебування на землі уявляє так само, як падає пелюстка з вишні: красиво і дуже швидко. Оскільки в буддизмі квітуча сакура символізує тлінність життя і непостійність буття, знову згадаємо естетичні засади мистецької школи укійо-е. Що стосується поезії Мацуо Басьо, то в нього багато хайку присвячено саме цій темі.

*Нехай промокну під дощем до нитки,
Але квіт сакури
Я все-таки зіреу.*

*Про різне
Згадується –
Сакура цвіте!*



*Утагава Хірошиге.
Несподіваний дощ на мосту
Атаке*



Мацуо Басьо серед квітучих сакур



Квітуча сакура

*Вишневий цвіт на землю опадає.
Якби мав голос,
Став би співаком!*

*Згасає день
Поміж квітучих вишень.
І знову зажурився кипарис.*

*Самотній дуб
Байдуже поглядає
На вишень цвіт.*

Дослідниця мистецтва Сходу Г.В. Зубко [4], підкреслює, що поезія Мацуо Басьо свідчить про його виключну любов до природи. В цьому відображення наслідування дзен, а ще більше близькість до принципів синтоїзму, який в основному будується на культурі Краси і культурі Природи. Дослідниця підкреслює, що, розмірковуючи про природу і творчість митця, Басьо говорив своїм численним учням про необхідність залишатися природним і постійно звертатися до природи. Поет стверджував, що, якщо людина не здатна бачити у речах «квітку», тобто красу, якщо вона не бачить луну, вона стає варваром.



Звідси його тонке і зворушливе відчуття дрібного в оточуючому світі:

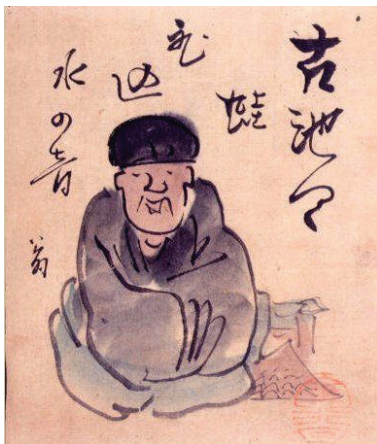
*Невміло намальована,
А все ж – така приваблива
Ця квітка павутиці!*

*Приходь
У мій самотницький курінь –
Метелика-мішечника почувеш!*

Образи, створені Басьо, викликають (перш за все в японського читача, на якого і були розраховані) безкінечний ланцюжок асоціацій. Показним в цьому сенсі є вірш «Старий ставок», написаний у 1687 році, що увійшов до збірки «Весняні дні».

*Старий ставок:
Пірнуло жабеня –
Вода сплеснула.*

Можна припустити, що це найбільш коментований вірш поета. Скористаємося аналізом тривірша, зробленим Г.В. Зубко у розділі «Творчість Мацуо Басьо» в посібнику «Мистецтво Сходу: курс лекцій». Дослідниця пише: «В цьому дуже короткому творі поет <...> з найбільшою повнотою висловив аваре – «сумне очарування речей». Тут все починається з абсолютної тиші, зі спокійної, статичної картини. Потім починається рух – «стригнуло жабеня». І цей рух супроводжується сплеском води. Іншими словами, тут, серед непорушного спокою, який подібний вічності Всесвіту, відчувається присутність «зародку» руху. Є ще один змістовий план. Старий ставок –



*Йокої Кіноку (1761—1832):
Портрет Мацуо Басьо
з хоку про старий ставок
і жабку (приблизно 1820)*



це японська поезія, що вмістила в себе безліч імен і творів. Жабеня, що стрибає у воду, народжуючи хвилячки, відголос, – це поет. По суті, Басьо мав на увазі самого себе, а сплеск (або «плюх» – у деяких варіантах перекладу) – це нове слово, яке виголосив у літературі Басьо» [4, с. 60].

У річищі дзенського досвіду найвідоміший вірш Басьо тлумачить в «Історії дзен-буддизму» [7] Д.Т. Судзукі. Жабка, котра стрибає у воду, оживлює Всесвіт, розкриває останню таємницю реальності: «Що є життя як не звук, що уривається у тишу, звук безглузлого початку і кінця, що наближається?». Цікавий переклад цього хоку пропонує Гундерт:

*О, старый пруд!
Прыжок лягушки
Заставил воду зазвучать.*

Показним є коментар цього хоку, наведений Ямагуті Моїті у дослідженні «Імпресіонізм як пануючий напрям японської поезії», російськомовний переклад якого був виданий у Санкт-Петербурзі у 1913 році і більше не перевидавався. Ось що написав дослідник: «Європеєць не міг зрозуміти, в чому тут не тільки краса, але взагалі будь який зміст, і був здивований, що японці можуть захоплюватися подібними речами. Між тим, коли японець чує цей вірш, то його уява миттєво переноситься до старого буддійського храму, оточеного віковими деревами, віддалік від міста, куди зовсім не доноситься гомін людський. При цьому храмі зазвичай є невеличкий ставок, який, у свою чергу, можливо, має свою легенду. І ось при настанні сутінків влітку виходить буддійський самітник, котрий тільки-но відірвався від священних книг, і підходить задумливо до ставка. Навкруги все тихо, так тихо, що чути навіть, як стрибнула у воду жаба...» [1].

Отже, саме відчуття краси Природи, спокою і гармонії душі поета і оточуючого світу робить це хоку великим твором мистецтва.

Отже, через реальні картини і поет, і художники передають свій настрій, душевний стан. Висновок, якого доходять студен-



ти, виконавши запропоновані завдання, вочевидь, буде таким: мистецтву Японії притаманна досконалість образу і лаконізм, які залишають глядачеві і слухачеві свободу для роздумів і власних висновків.

Насамкінець наведемо факт, що свідчить про художні смаки японців. У середині ХХ ст. у літературних колах Японії відбулася дискусія з приводу права на існування поезії малих жанрів – танка і хайку. Дехто наголошував, що ці жанри вже давно неспроможні виконувати своє призначення, а мають лише історичне значення, далеке від сучасності. Але дійсність говорить інше: популярність як хайку, так і танка не зменшується. Ці жанри привертають увагу, як і раніше, а не тільки талановитих майстрів слова, але й простих людей. Хайку, як і колись, – живий відгос на події та явища, свідчення безпосередніх настроїв і почуттів, викликаних миттєвостями сучасності, в чому автори шукають прихований глибинний зміст. У хайку, як підкреслюється іншими вченими, звучить не тільки душа окремої особистості, а й гос цілого народу.

Хайку, які дають можливість читати не тільки рядки, а й поміж ними, залишають чимало простору для роздумів і асоціацій (згадаймо живопис). Кожна людина знаходить у віршах щось для себе, знайоме, приховане або наболіле. І тому хайку як жанр поезії не вичерпаний і сьогодні, та й навряд чи це колись відбудеться.

Завдання і запитання для обговорення

1. Назвіть приклади віршів Мацуо Басьо, в яких знайшли втілення основні принципи складання хайку, сформульовані поетом.
2. Порівняйте різні переклади хайку про ворона. Чи передає їх настрій ілюстрація? Що додає нового у зміст вірша?
3. Ознайомтеся з віршем Едгара Алана По «Ворон». З'ясуйте, чи мають щось спільне поезії Мацуо Басьо і По.
4. Знайдіть різні переклади хайку Мацуо Басьо «Старий ставок». Чим вони відрізняються? Що нового кожен з перекладачів вносить у зміст вірша?



5. Ознайомтеся зі зразками японського живопису, згаданих мистецьких шкіл. Складіть власні хайку за мотивами обраних картин. Підготуйте презентацію.

6. Підготуйте повідомлення за однією з тем:

– Вплив давньоіндійської та давньокитайської культури на розвиток японського мистецтва;

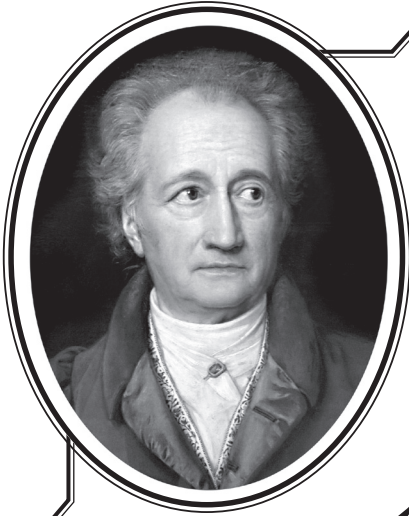
– Вплив японського живопису на європейських імпресіоністів.

Тему для повідомлення, крім запропонованих, студент може обрати самостійно.

Використані джерела і література для опрацювання

1. Басё и любовь к природе // История дзен-буддизма : веб-сайт. URL://<https://books.google.com.ua/books?id=3OTZlqp1I0kC&pg=PT290&lpg=PT290&dq=Мацуо+Басё+в+живописи&source=bl&ots=cpgfL2NcTe&sig=A9blfxPFEPwsapD3o3u3rE3T7o> (дата звернення: 25.05. 2018)
2. Бондаренко І. Передмова / Мацуо Басё. Стежками півночі. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2014. С. 4–31.
3. Виды живописи в Японии. Глоссарий японской живописи: веб-сайт. URL: <http://magic-orient.ru/vidyi-zhivopisi-v-yaropii/> (дата звернення: 6.06. 2018)
4. Зубко Г.В. Искусство Востока: курс лекцій. Москва : Восточная книга, 2012. 427 с.
5. Каптерева Т.П., Виноградова Н.А. Искусство средневекового Востока. Москва. : Детская лит., 1989. 240 с.
6. Мацуо Башё. Стежками півночі. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2014. 208 с.
7. Судзуки Т.Д. Дзэн и японская культура. Санкт-Петербург : Наука, 2003. 522 с.

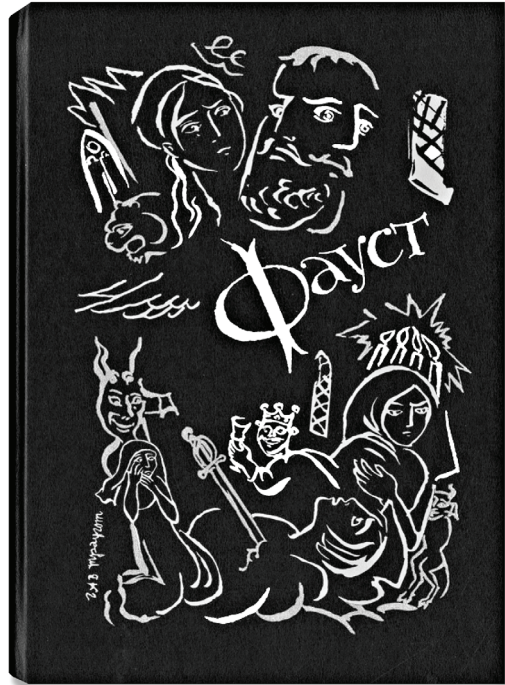




Йоганн
Вольфганг
Гете

ТРАГЕДІЯ «ФАУСТ»

Обкладинка
видання трагедії
“Фауст”
з ілюстраціями
братів Траугот







МАТЕРІАЛИ ДО РОЗГЛЯДУ

Трагедія Гете «Фауст» посідає одне з центральних місць в курсі історії зарубіжної літератури XVIII століття – доби Просвітництва. Як справедливо зауважує О. Анікст, – це «один з тих видатних художніх творів, які, даючи найвищу естетичну насолоду, одночасно відкривають багато важливого у житті» [1, с. 3].

За два століття дослідження «Фауста» з'явилася величезна кількість критичних праць, які мають на меті проникнення у задум автора, інтерпретацію змісту трагедії, допомогти пересічному читачеві осягнути її глибину. З різних точок зору трагедію аналізували І. Еккерман, О. Шпенглер, Т. Манн, К. Фішер, О. Анікст, О. Білецький, Б. Шалагінов та ін. Не втрачають інтересу до проблем викладання теми «Фауст» і методисти як загальноосвітньої школи, так і вищої (В. Бич, С. Бругер, О. Бутнікова, Л. Галкін, Н. Гончарова, Н. Гресь, С. Левченко, І. Соколова, Б. Шалагінов та багато інших).

Геніальний твір Гете справив величезне враження на багатьох митців – музикантів (Ш. Гуно, Г. Берліоз, Р. Вагнер, Ф. Ліст, С. Рахманінов та ін.), художників (Е. Делакруа, Г. Кларк, В. Коллер, Л. Альма-Тодема, О. Лізен-Майер, М. Врубель, Сальвадор Далі та ін.), кіномитців («Фауст», реж. Ф.В. Мурнау; «Доктор Фауст», реж. Р. Бартон, Н. Коїлл; «Фауст», реж. Б. Небієрідзе; «Урок Фауста», анімація, реж. Я. Шванкмайер»; «Фауст», реж. О. Сакуров; «Доктор Фауст», реж. М. Данстер та ін.). Отже, розглянемо можливість використання під час вивчення даної теми творів живопису, як за допомогою ілюстрацій краще осягнути змістове багатство твору. Майстерність Гете полягає, крім іншого, у використанні візуальних можливостей слова. Наведемо декілька прикладів втілення гетівського слова у пластичному мистецтві, які ілюструють історію кохання Фауста і Маргарити (Гретхен).

Історія стосунків Фауста і Маргарити має закінчений характер: події розвиваються за всіма правилами розгортання сюжету окремого твору, що відповідає класичній драматургічній структурі. Це маленька трагедія, якщо говорити про об'єм. Але за





глибиною характерів персонажів вона може бути прирівняна до шекспірівського масштабу. Оповідь про кохання чітко поділяється на п'ять частин, легко можна виділити зав'язку, розвиток дії, кульмінацію, має місце затримка розвитку дії і розв'язка. Але для Гете не обов'язкові правила класицистичної побудови твору, з її обмеженнями: він обирає вільний розвиток подій упродовж тривалого часу, які відбуваються в різних місцях.

Для розуміння ставлення Фауста до Маргарити важливою є перша зустріч. Побачивши дівчину після закінчення церковної служби і перебуваючи під дією чарівного напою відьми, Фауст у захваті, він вимагає в Мефістофеля негайно звести його з Маргаритою (Гретхен). Він просить Мефістофеля:

*Добудь од неї мені що-небудь!
Дай у покої її побуть!
Дістань хустину з грудей її,
Підв'язку з ніжки милої!.. [5, с. 100]*

Це почуття відверто чуттєве і змінюється тільки після того, як Фауст побачив кімнату дівчини: ця скромна оселя все сказала йому про чистоту і невинність хазяйки. Тепер він дивиться на Маргариту іншими очима. «Сентиментально захоплений монолог Фауста в кімнатці Маргарити («Вечір») не тільки розкриває почуття закоханого, а й змальовує риси патріархальної простоти й усталеності життя дівчини. Тут час ніби зупинився, про що свідчить мотив крісла – «трон батьків», символ споконвічності» [5, с.13].

*Привіт оселі цій святій,
Що мріє в застумі півтьми!
Скропляючись в ясній росі надій,
Кохання біль, у серці защеми!
Який тут спокій і порядок,
Яке довілля і звичай!
В цій бідності – який достаток!
В цій тісності – який розкішний рай!
<...>*

 
Коли б вона в цю мить ввійшла в покій,
То як свого блюзнірства ти б скупився:
Одразу знічений, малий,
До ніг упав би й розтопився [5, с. 101–102].

Гете не описує момент виходу Маргарити з церкви, але саме ця сцена в центрі уваги багатьох майстрів пензля. Художники малюють Маргариту, мабуть, поєднавши враження від декількох уривків з трагедії. Так, зображені на полотнах Фауст і Мефістофель майже завжди ховаються, напевне, саме в цей момент обговорюють, як влаштувати побачення з дівчиною. Підкреслюється її чистота і цнотливість, про що свідчать її роздуми, чому Фауст заговорив з нею так зухвало під час першої зустрічі:

Фауст

*Гарна панно! Не відмовте в честі,
Дозвольте вас додому провести.*

Маргарита

*Не панна я, й не гарна я,
Додому втраплю і сама [5, с. 98].*

Далі читаємо:

*Мене тоді аж кинуло у кров
Бо зроду я ще не ходила в славі;
Я думала: невже в моїй поставі
Нечемне щось, нахабне він знайшов,
Що він до мене прямо так підходить
І жарти, мов із дівкою, заводить! [5, с. 118]*

Сцена виходу з церкви зображується по-різному. Але головне, що кидається в очі, що під час виходу з собору вона майже завжди не одна, хоча, коли Фауст заговорив з нею, біля неї не було нікого. Те, що дівчина не одна, дуже важливо: молода дівчина могла з'явитися у місті у супроводі когось рідного або компаньйонки. Мабуть, Гете мав певний задум, зобразивши її на вулиці після відвідин церкви одну. Так, на картині В. Коллера «Вихід Маргарити з церкви» ліворуч зображені Мефістофель і Фауст, вони немов ховаються, праворуч – фрагмент середньовіч-



*В. Коллер.
Вихід
Маргарити
з церкви*

*О. Лізен-
Мейер.
Вихід
Маргарити
з церкви*



*Лоуренс Альма-Тадема.
Вихід Маргарити з церкви*



ного міста. Маргарита виходить із компаньйонкою; привертає увагу їхній одяг, особливо типові для того часу головні убори.

На картині Лоуренса Альми-Тадема «Вихід Маргарити з церкви» головним героєм є готичний собор, центральною фігурою перед ним – монашка з чотками. Маргарита виходить



з братом, а Фауст майже не видний за великим розп'яттям. Отже, головною тут є Церква і все, що з нею пов'язане. І це підкреслює значення віри і для самої Маргарити, і для середньовічного життя загалом. На однойменній картині О. Лізен-Майера в центрі уваги – Маргарита. Дівчина ще знаходиться під враженням служби і її душа перебуває у спокої. Але поряд зображені Фауст і Мефістофель, яких вона не бачить, і це натяк, що невдовзі цей стан назавжди її покине. Адже до зустрічі з Фаустом, як зауважує Б. Шалагінов, Маргарита – «це образ *спокійного й щасливого невідання* (курсив автора слів. – І. Г.). Вона втілює наївну душевну гармонію. Це «гармонія» певного укладу життя, де панують рутинні сімейні обов'язки, диктат звичаїв і суворих життєвих правил. Про свої щоденні хатні обов'язки та про сумні події в сім'ї Гретхен говорить з епічною наївністю і спокоєм» [5, с.13].

Серія гравюр Августа фон Крелінга передає майже всі ключові сцени стосунків Фауста і Маргарити. На першій з них дівчина, як і в Лізен-Майера, зображена на виході з церкви. Вона зупинилася біля чаші зі святою водою. В її руці молитовник, душа її світла і чиста. Але і тут зображений Мефістофель (він без Фауста, як і було насправді), отже, він знав, про що говорив Фаусту, коли той вимагав влаштувати побачення з прекрасною незнайомкою. Мефістофель визнає, що не зможе зганьбити Маргариту:

*Вона приходила на сповідь,
Тут у священника була;
У сповідальню я прокравсь –
Вона невинна, я дізнавсь.
Ходила на сповідь задарма;
Над нею в мене влади нема*

[5, с. 99].



Август фон Крелінг. Гравюра



Ежен Делакруа.
Фауст спокушає Маргариту

Август фон Крелінг

Недосвідчена юна дівчина, Маргарита закохується у Фауста, хоча цілком розуміє, що не пара йому: говорить про друзів розумних, яких в незнайомця безліч – «сила, // Мені до них – як до зірок» [5, с. 116]. Або після першого побачення розмірковує:

*Мій Боже, що за чоловік!
Він думав, думав цілий вік,
А я ж – дурнісіньке дівча,
Лиш слухаю, як він навча.
О Гретхен, Гретхен, бідна ти,
І що він міг в тобі знайти? [5, с. 121]*

Під час цього побачення були і стискання рук, і обійми, і поцілунки, пролунало і слово «любить». На картині Августа фон Крелінга вражає майстерність, з якою художник відобразив почуття героїв: Маргарита сором'язливо дозволяє цілувати себе і відповідає на цей поцілунок, закривши очі і повністю до-



віряючи коханому; Фауст впевнений у собі, його обійми міцні і нестримні. Але за дверима стоїть Мефістофель, який і зупинить цю зустріч.

Це ж побачення малює сучасник Гете, художник-романтик Ежен Делакруа («Фауст, що спокушає Маргариту»). В літку 1825 року в Лондоні Е. Делакруа був присутній на оперній виставі за мотивами «Фауста» Гете, яка дуже вразила художника. У 1827–28 роках він створює серію з 18 літографій до перекладу трагедії. Крім того, пише картину «Фауст і Мефістофель» («Доктор Фауст у себе в кабінеті»), на якій зображає момент, коли перед Фаустом з'являється спокусник. Гете схвально оцінив ілюстроване Делакруа видання в літературно-художній газеті, яку сам і редагував, і у листах до Еккермана. Слід зауважити, що Гете дуже критично ставився до ілюстрування його твору і навіть побоювався, що «Фауст» буде видаватися без малюнків. Повертаючись до літографії Делакруа, на якій зображено Фауста і Маргариту, підкреслимо, що це не побачення у садочку, а прогулянка містом, можливо, це взагалі сцена, коли Фауст пропонує дівчині проводити її додому. Але Мефістофель знову поруч.

Цікавою ілюстрацією сцени побачення (перед нами майже портрети героїв) є картина ірландського художника Гаррі Кларка (1889–1931). Фауст і Маргарита прогулюються. Вони вдягнені в розкішний одяг у стилі середньовічної моди. Закохані спокійно розмовляють, вони стримані, а їхні пристрасні почуття приховані. Маргарита дуже спокійна, навіть дещо відсторонена, і їй нічого не загрожує. Запорукою цього є меч на поясі Фауста, що символізує його лицарське ставлення до Маргарити.



Гаррі Кларк.
Ілюстрація до «Фауста»



Г. Кларк є автором малюнків, які ілюструють майже всього «Фауста», і ці малюнки зовсім не схожі на картину, про яку йшлося. Цікавим є видання трагедії, підготоване за принципом серії «Велика ілюстрована бібліотека класики» (Москва: Белый город, 2006 [4]). Це повний текст трагедії Гете «Фауст» у перекладі Холодковського за виданням Деврієва (Петроград, 1914 рік). У даній книзі представлені практично всі художники, котрі коли-небудь ілюстрували трагедію Гете. Використані в ній і роботи Кларка, які ілюстрували видання «Фауста», наклад якого було надруковано у видавництві «Grosset&Dunlap» Нью-Йорк. XX ст. В цьому виданні використані однокольорові – чорні – малюнки у стилі ірландського Arts and Crafts Movement і нагадували малюнки Бердслея.

Широко представлені в енциклопедичному виданні й роботи німецького художника Моріца Ріцша. Щоби уявити стиль малюнків цього майстра, пропонуємо ознайомитися із замальовкою «Це слово квітки Хай буде словом Бога». Отже, це теж ілюстрація до сцени побачення Фауста і Маргарити: відображений момент, коли дівчина обриває пелюстки квітки, передрікаючи свою долю. Герої змальовані у досить відвертій манері, їхні



*Моріц Ріцш.
Це слово квітки хай буде
словом Бога*

фігури занадто розкуті, навіть неприкрито сексуальні. Художник зображає їх саме так, вочевидь передбачаючи, чим скінчаться їхні таємні побачення в майбутньому. Цікаве спостереження щодо манери цього художника провела О. Дашевська. Вона пише: «Важливо підкреслити творчі інтуїції М. Ретча (авторка використовує саме таку транскрипцію прізвища художника. – І. Г.). Хоча Ретч про другу частину «Фа-



уста» спочатку нічого знати не міг, він чітко розпізнав ідеал Гете і зобразив Гретхен не тільки доброю і ніжною дівчиною з маленького містечка, але й об'єднав її красу з красою Єлени. Це відбилося не тільки у профілі обличчя і зачісці, але й, наприклад, у складках одягу. Це злиття «романтичного» і «класичного» відповідало духу твору і намірам Гете. Лінії у малюнках Ретча навіть у дрібних деталях дуже точні. Він переводить поезію у суцільну гармонію ясності і прозорості чистого контуру. <...> фактичні характеристики людей, вміння заповнити простір не тільки людьми, але й збагатити їх «духовною силою» – все дозволило Ретчу посісти своє місце в історії мистецтва» [6, с. 49–50].

Багато хто з художників змальовував Маргариту у своїй кімнаті. У трагедії ця сцена називається «Кімната Гретхен (за прядкою)». Але на картинах і Августа фон Крелінга, і Ежена Делакура дівчина не працює, а полотна художників, можна сказати, передають зміст пісні, яку співає дівчина, сидячи за прядкою. Вона усвідомлює, що сталася подія, яка не дозволить жити по-



*Август фон Крелінг.
Маргарита*



*Ежен Делакура.
Маргарита*



старому. Дівчина прагне в усьому дотримуватися пристойності, а її закоханість уявляється їй відхиленням від налагодженого, добродесного життя, чого вона сама від себе не чекала. Маргарита втратила рівновагу:

*На серці жаль,
Мій спокій знак
І вже не вернеться
Повік, повік.
Я виглядаю його в вікно,
Я дожидаю його давно [5, с. 126].*

Але дівчина вірить, що коханий повернеться, виглядає його у вікно. Що ми й бачимо на картині Крелінга. На літографії Дела-круа Маргарита безсило сидить, опустивши руки і спираючись на стінку. На обох картинах на підлозі лежить книга. Скоріше за все, це Біблія, адже навряд чи дівчина читала щось інше. Ця річ немовби готує до наступної розмови з Фаустом, коли дівчина запитує його: «Ти віриш в Бога?».

Маргарита – трагічна героїня, вона винна і сама відчуває свою гріховність. Важливою для розуміння почуттів Маргарити після побачень з Фаустом є сцена біля колодязя. Під час розмови з Лізхен Маргарита не може позбавитися відчуття, що йдеться про неї, а не про Бербельхен. Залишившись одна, вона жалкує, що раніше засуджувала дівчину, адже сама вчинила так само:

*Як сміло я колись судила,
Як дівчина, яка зблудила!
Як я словами гріх діймала,
Що й слів на те було замало!
Як я його, було, чорню
І бідну покритку виню.
Яка була в мені пиха!
І ось – сама не без гріха.
Та все, що в гріх мене ввело,
Ох Боже, любе й миле було! [5, с. 133]*



На картині А. фон Крелінга Маргарита зображена без Лізхен, на задньому плані жінки, котрі з осудом дивляться її в спину. Дівчина замислилась (і думки її тривожні і сумні, що й відбилося на її обличчі) й не помічає, що вода вже переливається через край. Життя для неї, немов би, зупинилось, і далі чекає тільки каяття.

Своє гріхопадіння і злочин дівчина намагається заглидити, звертаючись з молитвою до Бога. Крім докорів сумління, вона переживає і страх покарання. Маргарита відчуває занесену над нею караючу руку церкви, і їй важко дихати від звуків органу, на неї давить склепіння собору, в якому ще недавно відчувала себе очищеною і щасливою. Дівчині являється Злий дух.

Гретхен

Горе! Горе!

Коли б позбутися думок,

Що тут і там,

і там і тут

Мене гнітуть! <...>

Злий дух

То неба гнів!

Труба гримить!

Гроби тремтять!

Твоя душа



*Август фон Крелінг.
Маргарита біля криниці*



*Ежен Делакруа.
Гретхен і Злий Дух*



*Томас Баркер.
Маргарита в церкві*

*Із смерті сну
Для мук огненних
Знову воскресла –
Дрижить!*

Гретхен

*Як би втекти!
Органи ті мені
Дух забивають,
Той спів мені
Мов серце крає!*

[5, с. 140]

Ця сцена відображена на літографії Ежена Делакруа «Гретхен і Злий Дух», на полотні Томаса Баркера «Маргарита в церкві», а також на однойменній картині Джеймса Тассота ін. Сам

епізод проілюстровано по-різному, але загальним є пригнічений стан героїні, надзвичайно чітко зображений її відчай.

Якщо говорити про ілюстраторів трагедії «Фауст», слід згадати німецького художника угорського походження Олександра (Шандора) Лізен-Майера. Його картини і офорти – блискуче виконана робота по створенню зорових образів для твору Гете. 50 картонів було написано для видання трагедії у перекладі В. Струговщикова (відомий його портрет, виконаний Карлом Брюлловим). Це було московсько-петербурзьке видання М.О. Вольфа 1899 р. Сьогодні воно вважається рідкісним.

Розглядаючи малюнки Лізен-Майера, легко помітити схожість у техніці їх виконання з манерою Августа фон Крелінга, попередника майстра. Щодо теми Маргарити вражає чудовий малюнок, на якому зображена зустріч дівчини і Фауста у в'язниці. Трагічність стану Маргарити Гете підкреслює страшними словами пісні, яка лунає у в'язниці. Дівчина перелякана



і не хоче помирати, її страшить божий суд за вбивство матері й дитини, за гріховне кохання. Смерть брата вона теж вважає своєю провиною. Але єдина думка все ж таки її зігріває – спогади про коханого. Вона спочатку не впізнає Фауста, але потім з радістю його вітає:

*Я чую голос друга!
Де він, де? Я вчула слово кличне!
Вільна я! Зникло тло темничне!
Швидше, швидше пригорнути,
Упасти на груди!
Крикнув він: «Гретхен!» Той голос любовний
Крізь регіт глумливий і скрегіт зубовний,
Крізь ревіт пекельний, диявольський сказ –
Той голос коханий впізнала я враз! [5, с. 163]*

Картина передає динаміку і напруженість сцени, коли Фауст вмовляє Маргариту піти з ним:

*Ходім! За мною!
Любо, схаменись!
Люблю тебе
 стократно, як колись,
Молю тебе, за мною
 лиш іди! [5, с. 164]*

Але молода жінка вже втратила надію на щасливе життя і розуміє, що у разі втечі, вона буде весь час ховатися і очікувати покарання. Маргарита цього не хоче і відмовляється йти за Фаустом на волю. Насичені сірочорні кольори, які використовує художник, передають настрої сцени. Безумовно, це графічний малюнок, і інших



*Олександр Лізен-Майер.
Маргарита і Фауст у в'язниці*



кольорів бути не може, але, здається, що автор і на намальованому полотні використав би саме такі відтінки. Фігура Маргарити висвітлена, добре видно, як вона страждає, але саме їй автор віддав всі світлі тони, а тому залишається надія на спасіння її душі. Дівчині залишилося сподіватися тільки на волю Богу. І як нагорода, лунає голос з небес: «Врятована!».

Отже, використання значного корпусу живописних ілюстрацій у процесі аналізу трагедії «Фауст» має на меті сприяння більш глибокому проникненню у зміст твору і розумінню емоційного стану героїв.

Завдання і запитання для обговорення

1. Розгляньте ілюстрацію до трагедії і проаналізуйте її. З цією метою дайте відповідь на запитання:

- Який епізод трагедії ілюструє цей малюнок?
- Які персонажі тут зображені?
- Як художник передає емоційний стан героїв?
- Чи співпадає, з вашої точки зору, бачення письменника і художника щодо зображуваних подій і персонажів?
- На які деталі звертає художник особливу увагу?



Ежен
Делакруа.
Дуель



*Сальвадор Далі.
Маргарита*

*Михайло Врубель.
Фауст и Маргарита в саду*

2. Як ви вважаєте, чому різні художники по-різному зображали одну й ту саму сцену з трагедії? Як приклад, порівняйте репродукцію М. Врубеля з однією з поданих у тексті.

3. Що нового в образ Маргарити вносить С. Далі?

4. Підготуйте повідомлення з використанням презентації за такими темами:

– Цикли малюнків Ежена Делакруа, Сальвадора Далі, Михайла Врубеля до трагедії Гете «Фауст».

– Видання трагедії з ілюстраціями ірландського художника-ілюстратора Гаррі Кларка.

– Видання трагедії з ілюстраціями родини Траугот.

– Видання трагедії з ілюстраціями німецького художника Олександра Лізен-Майера (німецькою і російською мовами).

5. Чому до одного твору звертаються різні художники?

6. Яке втілення мала трагедія «Фауст» у різних, крім живопису, видах мистецтва?



Використані джерела і література для опрацювання

1. Аникст А.А. «Фауст» Гете: Литературный комментарий / Москва : Просвещение, 1979. 240 с.
2. Білецький О.І. «Фауст», трагедія Гете // Збір. пр.: у 5 т. Київ : Наукова думка, 1966. Т. 5. С. 440–479.
3. Бутнікова О. Випробування кохання: Фауст і Маргарита (за Й.В. Гете «Фауст») // Зарубіжна література. – 2004. – № 15. – С. 11–13.
4. Гете Иоганн Вольфганг. Фауст (перевод Н.А. Холодковского). Иллюстрированное энциклопедическое издание. Под ред.. В.П. Бутромеева и др. Москва : Белый город, 2006. 672 с.: ил.
5. Гете Й.В. Фауст: трагедія / Й.В. Гете; пер. з нім. М. Лукаша; передмова і примітки Б. Шалагінова. – Харків : Фоліо, 2013. 400 с.
6. Дашевская О. А. Библиотека Строгановых как выражение литературного самосознания немецких писателей конца XVIII – первой половины XIX в. // Культурология и искусствоведение: Вестник Томского государственного университета. – № 3. – 2012. – С. 44–54.





Олександр
Блок
Незнайка

В лесу дует легкий соловьи,
И кто-то шуршит гобеленом.
Мне право, не знаю, где вы,
Я знаю: истина в вине.

Незнайка.

Но вестарна над рестораном
Сорбит воздуха дым и шум.
И право, обречены неслимы
Веселит и тоскующий дух.

Вдали, над пшело перелетит,
Над озером загорелась дуга,
Центр землетрясения
И рождается дитя.

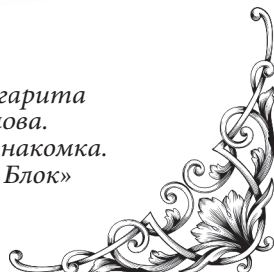
И казится везет за мимолетным,
Землетрясение жемчуга,
Среди каменья улетит
И сиффанга острога.

Над озером скрывает улетит,
И рождает землетрясение.

Александр Блок



Маргарита
Громова.
«Незнайка».
А.А. Блок»



Матеріали до розгляду

Вірш Олександра Блока «Незнайомка» був написаний у 1906 році й увійшов до циклу поезій «Місто». На момент його написання у творчість Блока вривається справжнє життя з кричущою гострою соціальною несправедливістю і розмаїттям. У Блока виникає відчуття тривоги за світ, який потребує спасіння. Тому поет, перебуваючи на роздоріжжі, прощаючись із містичною молодістю, знаходиться у пошуку шляху боротьби з буденністю і насиллям. У вірші антитеза весняний / тлінний (у перекладі М. Зісмана – скоромний) втілює конфлікт природи і цивілізації; замість весняних фарб, радощів відродження над всім царює нудьга і буденність. Де вихід? Поет вважає, що його допоможе знайти краса.

Образ Незнайомки – це образ реальної краси.

*І в час вечірній, нерозтрачений
(Чи тільки сниться це мені?),
Дівочий стан,
Шовками значень,
Зринає в синьому вікні.
І пропливаючи між п'яними,
Сама, без лицарів вина,
Там за духами і туманами
Вона сідає край вікна.*

(Пер. П. Перебийноса)

Але ця конкретність є настільки широкою, що втрачається відчуття реальності. Незнайомка несе в собі великий світ прекрасної космічної широти, єдність людини і природи, зв'язок поколінь, історичний досвід людства. Її образ у вірші оповитий серпанком, якимось загадковим туманом, крізь який проступають видіння інших, недосяжних світів. Інтимна тональність сповіді ліричного героя, музичний ритм вірша надають цьому образу надзвичайної краси і чарівності.



З появою Незнайомки поет ніби потрапляє в інший світ. Він забуває про те, що пригнічувало його, щоденно принижувало власне відчуття краси. Йому здається, що все навколо чудесним чином змінилося: здійснилися високі мрії та сподівання, а дійсність перетворилася на легенду чи повір'я, що втілює вічні цінності й здатне пережити все дріб'язкове й скороминуще.

На думку Блока, справжня краса та мрія завжди залишаються недоторканими, непідвладними ніякому бруду. І навіть якщо образ Незнайомки – це просто сон, витвір уяви чи видіння, породжене станом сп'яніння, все одно ліричний герой не хоче позбутися його. Нехай буде «істина у вині», адже саме в ці миттєвості перед ним розкривається справжній сенс життя, який полягає в торжестві кохання, краси і чистоти.

Загально визнано, що поетичний світ Блока легко може бути співставлений з живописом. У статті «Фарби і слова» О. Блок розмірковує про спорідненість світу художника і поета, але підкреслює, що їм є чого навчатися один в одного. Він пише: «Мистецтво фарб і ліній дозволяє завжди пам'ятати про близькість до реальної природи і ніколи не дозволяє зануритись у схему, звідки не має сил вибратися письменник. Живопис вчить дивитися і бачити (це речі різні і не завжди співпадаючі). Завдяки цьому живопис зберігає живим і недоторканим те відчуття, яким відрізняються діти» [1]. Блок вважає, що словесні враження більш чужі дітям, ніж зорові. Зорові образи, що виникають в уяві поета, не мають чітких контурів. Це кольори або відтінки кольорів, які не піддаються словесному опису. На думку самого автора, у вірші «Незнайомка» переважає пурпурово-бузковий, але він не був впевнений в точності такого маркування. Іншими словами, близькість бачення дійсності поетом зі світосприйняттям майстра пензля очевидна. Для Блока в цьому сенсі значущою була особистість художника М. Врубеля, творчістю котрого він безкінечно захоплювався.

Звернемось до деяких полотен Врубеля («Демон, що сидить», «Портрет Н.І. Забели-Врубель на фоні берізок», «Царівна-Лебідь» та ін.), створених у різні періоди його творчості. У



Михайло Врубель. Демон, що сидить.

центрі першої картини, написаної Врубелем у 1890 році, – фігура Демона, котрий сидить. Ось як про процес створення цього полотна писав сестрі сам художник, говорячи не про власне Демона, а щось демонічне: «... полуобнаженная, крылатая, молодая уныло-задумчивая фигура сидит, обняв колена, на фоне заката и смотрит на цветущую поляну, с которой ей протягиваются ветви, гнущиеся под цветами» [цит. за: 3, с. 31]. На думку Н.О. Дмитриєвої, «молода похмуро-замислена фігура» – дуже точні слова. Він молодий, його сум не сповнений злості, але їм володіє туга за живим світом, повним цвітіння і тепла, який в нього відібрали і від якого його відсторонили. Квіти ж, які оточують юнака, холодні й кам'яні: художник підгледів їх форми і кольори у зламах гірських порід з їхніми примхливими вкрапленнями і прожилками. Художник передав дивний стан душі, коли охоплює відчуття безкінечної самотності. Цей стан примусового відсторонення символізує скам'янілий пейзаж: кам'яні квіти, кам'яні хмаринки. Демон сумує за прекрасним, за вірою, яку втратив. Незнайомка Блока теж показана жінкою, котра втратила опору в житті, хоча сама і постає символом надії, того, що для людства



не все ще втрачено. У кожного з художників свої засоби – душевний стан О. Блока виражений словесно у «Незнайомці», а у М. Врубеля презентовано наочно – у кольорових «сплавах», у його найулюбленіших синіх і бузкових тонах. Блок намагається подолати розрив між задумом і його втіленням («змішання мистецтва з життям»), перебуваючи в постійному пошуку засобів висловлення своїх думок. Він стверджував, що «тільки постійно торкаючись поглядом природи, віддаючись вільно зримому і яскравому простору, можна скидати з себе гніт страху слів, розпливчатої та невпевненої думки. Живопис не боїться слів. Він говорить: “Я – сам природа”. А письменник говорить кисло і мляво: “Я повинен переробити мертву матерію» [1]. Тому Блок був впевнений, що потрібно вчитися бачити.

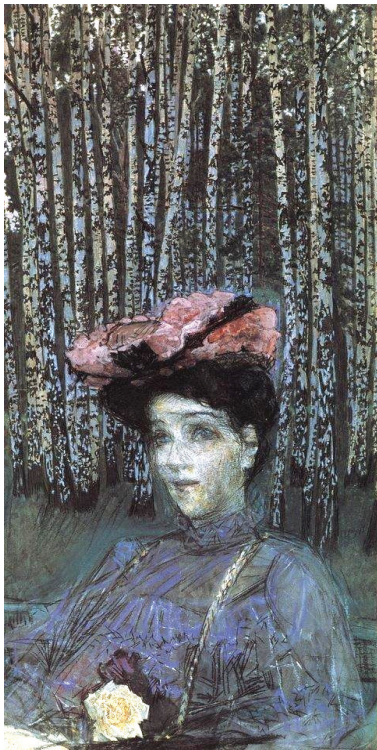
Можна стверджувати, що вірші Блока і картини Врубеля виникли на загальному ґрунті, що визначається як духовна дійсність, оскільки внутрішній світ поета асоціюється не тільки зі словом, але і з кольором, іншими маркерами живопису. У статті «Про сучасний стан російського символізму», визначаючи своє ставлення до можливостей синтезу у творчому процесі різних видів мистецтва, О. Блок писав: «Жизнь стала искусством, я произвел заклинания, и передо мною возникло наконец то, что я (лично) называю «Незнакомкой»: красавица кукла, синий призрак, земное чудо. <...> Незнакомка. Это вовсе не просто дама в чёрном платье со страусовыми перьями на шляпе. Это – дьявольский сплав из многих миров, преимущественно из синего и лилового.

Если бы я обладал средствами Врубеля, я бы создал Демона; но всякий делает то, что ему назначено» [2]. Блок стверджував, що, найкраще передавав ці кольори – синій і бузковий – Врубель; саме з бузкових світів митець створював свої образи.

Говорячи про портрети дружини Врубеля Надії Іванівни Забели, згадаємо, що, за свідченням самого Блока, саме на картинах цього художника він вперше побачив свою Незнайомку. Для Врубеля дружина все життя залишалася таємницею, загадкою, яка манить і надихає, Незнайомкою, «втіленням тої тремтли-



вої таємниці, яка завжди марилася йому і в природі, і в музиці, і в станах людської душі» [3, с. 87]. Художник створив багато портретів дружини і жодного разу не повторився. На портреті з берізкама жінка поза віком, поза часом, немов це портрет її душі, здається, Врубель втілив в ньому всю безмежну ніжність до дружини. Вираз обличчя – з дещо розмитими рисами, немов би затьмареним поглядом, з тінню слабкої посмішки – ховається від глядача, зберігає свою таємницю. Всі свої найкращі фарби художник приберіг для цього портрету: «сіро-зелений фон з довгими вертикалями беріз, що стає гущішим вниз до темно-зеленого, сизо-голуба блузка – невловимий тон, що нагадує каламутну синю воду, бліде обличчя, яке немов світиться, сильний



Михайло Врубель. Надія Забела Врубель



акорд рожевих кольорів на капелюшку і ретельно виписані троянди на грудях – чорно-червона і кремова» [Зм, с. 118].

Художник вдягав свою дружину, як дорогоцінну ляльку. Ці сукні були дуже красиві, але не завжди зручні. Однак, Надія Іванівна їх слухняно носила. Як зауважує Дмитрієва, «він весь час достворював її образ – і не тільки на сцені, не тільки в картинах, але і в житті. Він вигадував для неї сукні – дивовижні сукні з декількох чохлах прозорої тканини різних кольорів, так що червоногаряче проглядало крізь чорне, і уважно слідкував, щоби швачка шила точно за ескізом» [3, с. 87].

Після знайомства з Надією Забелою Врубель відкрив для себе світ театральних декорацій і ескізів сценічних костюмів для дружини. Вони вражали публіку і критиків настільки, що вони очікували не стільки прем'єри вистави, скільки на власні очі побачити костюми оперної співачки. У 1905 році художник написав великий портрет, відомий під назвою «Після концерту». На ньому Ніна Іванівна зображена відпочиваючою на кушетці біля каміну. Дружина в одній з тих суконь, схожих з екзотичною



Михайло
Врубель.
Після
концерту



квіткою, які Врубель для неї вигадував. Перед глядачем мерехтливе марево, переплутане павутиння штрихів, плям і рисок. Все це разом створює невпевненість, тривогу, очікування загрози. Саме навколишній світ несе цю загрозу, адже на сцені, з точки зору Врубеля, Забела панує. Як її захистити? Допоможуть тільки відданість і ніжність. Отже, паралель з блоківською Незнайомкою – безперечна.

Дружина стала музою, що надихала на створення портретів, а Врубель був закоханий у її голос, створюваний нею образ, у те, що так послужливо підказувала уява. У 1900 році композитор М. Римський-Корсаков презентував московській публіці оперу «Царівна-Лебідь». Врубель створював ескізи костюмів для акторів, а Надія Забела виконувала партію Царівни. Сам художник, як відомо і вже згадувалося, обожнював дружину і жив заради неї, відвідував усі репетиції, ночами сидів над декораціями і костюмами, і безкінечну кількість разів малював. Натхнений музикою і красою казкової героїні, майстер створює картину «Царівна-Лебідь», прообразом для якої і була дружина. Хоча сучасники відмічали відсутність схожості. Так, Микола Адріанович Прахов бачив у обличчі Царівни-Лебідь схожість з його сестрою Єленою. Скоріше за все художник вигадав лік Царівни, в якому віддалено відобразились риси і його дружини, і дочки колись коханої їм жінки – Емілії Прахової, а можливо, і ще чийсь.



Михайло Врубель. Царівна-Лебідь



Картину Врубеля «Царівна-Лебідь» Блок дуже любив, її фотографія завжди висіла у його кабінеті у Шахматові. Саме нею навіяний вірш із підзаголовком «Врубелю». У ньому будь-яких «прямих «ілюстративних» переспівів врубелівських образів немає – поетичні уявлення виникають асоціативно, навіюються, пробуджуються картиною, її переливами і спалахами фарб, її атмосферою незрозумілих пророцтв, прощання з минулим, передчуття нового» [3, с. 75]:

*Дали слепы, дни безгневны,
Сомкнуты уста.
В непробудном сне царевны,
Синева пуста.*

*Были дни – над теремами
Пламенел закат.
Нежно белыми словами
Кликал брата брат...*

У цій поезії, як і у «Незнайомці», з'являється мотив пошуку шляхів виходу з глухого кута, він прощається з містичними іділіями молодості, і сподівається на краще:

*Что мгновенные бессилья?
Время – лёгкий дым...
Мы опять расплещем крылья,
Снова отлетим!*

*И опять в безумной смене
Рассекая твердь,
Встретим новый вихрь видений,
Встретим жизнь и смерть!*

Пізніше Блок казав: «Із Врубелем я пов'язаний на все життя». Але в той час Врубель нічого не знав про Блока, як про молоду російську поезію загалом. В нього були свої прощання: «Царівною-Лебідь» він прощався із безтривожністю російського епосу – прекрасна царівна відпливала і закінчувалася казка.



На цій картині – загадковий птах з ліком діви, котра навряд чи комусь буде належати (як у Пушкіна або Римського-Корсакова), її зупиняючий жест рукою закликає до мовчання, про щось попереджає. Вона є таємницею, примарою, відпливає у темряву, у невідомість. Картина вражає своєю статичністю. Тут відсутня жива гра світлотіней, відчувається тільки неясна тривога. Нерухома вода та неживі вогні далекого міста, величезні очі блідошкірої дівчини навіюють спогади про таємничих і рокових жінок, через яких чоловіки не сплять вночі і кидають родини. Реальність у картині спотворена, здається, якесь чаклунство зупинило час. Тому «містична дівчина не наближається до глядача, вона йде від нього на зустріч своєму щастю, подібно до блоківської незнайомки. Вона дивиться, злегка повернувши голову, немовби попереджаючи, що демонів приборкати дано не кожному» [4]. Сумні очі надзвичайно виразні (що є прикметою всіх жіночих портретів Врубеля), саме погляд оживлює обличчя діви, котра ніколи не буде такою, як всі. І знову близькість обох художників очевидна.

В рамках нашого дослідження буде доречним звернення до творчості ще одного художника, котрий належить зовсім до іншого часу, а саме – портретів Іллі Глазунова, створених під впливом блоківських рядків. Підкреслимо, що літературний образ може відігравати вирішальну роль у формуванні художнього світу живописця, котрий по-своєму трактує задум поета. Глазунов ілюструє вірші раннього Блока, в його полотнах, як і у творчості поета, є багато недомовленостей: він передає сум і тугу в очах героїні, але лінія «страшного світу» лише намічена. Як і в поета у вірші, в роботах художника фарби не інтенсивні, а приглушені, силуети розпливаються у димці. Образ загадкової дівчини надзвичайно вразив російського художника, і у 1980 році він пише свою «Незнайомку» – ілюстрацію до однойменного вірша О. Блока. В даному випадку можна говорити про екфрасис, інакше кажучи, перед глядачем постає той самий образ, створений Блоком, але переданий засобами іншого виду мистецтва – фарбами.

*І снять повір'ями
химерними
Її принади у шовках,
І шляпка з траурними
перами,
І в персях точена рука.
Пір'їни страуса у спомині
Несу – і хиляться вони,
І очі сині, зачаровані
Цвітуть на березі весни.*

(Пер. П. Перебийноса)

Те, що перед нами на полотні блоківська Незнайомка, – безперечно. Молода жінка, з величезними світлими очима, в яких відбивається і туга, і байдужість до оточуючих. Її вбрання – шовки, що не скривають краси тіла, капелюшок з перами, персні, які підкреслюють тонкість руки. Цікавим є зображення людей, що її оточують. Їхні обличчя відштовхують через вираз самовдоволення, ситості, задоволення нищим життям, це пияки і марнотратники життя. Незнайомка зображена на передньому плані, чим підкреслюється її відсторонення від оточуючої її дійсності. Художник зберігає таємницю поета, чому дівчина знаходиться у подібному закладі. На картині здивування з цього приводу відбилося на обличчі лише одного чоловіка, котрий сидить недалеко від неї, але не з нею («Самотня, як завжди, одна» (переклад М. Зісмана) або у перекладі Перебийноса «Сама, без лицарів вина»). Інакше кажучи, спостерігається повне і дуже органічне співпадання опису і зображення, що, безумовно, допомагає і читачеві, і глядачеві глибше зрозуміти образ.



*Ілля Глазунов.
Незнайомка*



*Ілля Глазунов.
Незнайомка*

*Ілля Глазунов.
Прекрасна дама*

До образу жінки, сповненої таємничості, можливо, Незнайомки Глазунов звертається не один раз, але ці полотна не завжди можна сприймати як ілюстрацію до вірша, в основному через невідповідність «інтер'єру», хоча, безумовно, це та ж сама жінка. Наприклад, дівчина на однойменному полотні 1985 року зображена на Анічковому мосту, а «Прекрасна дама» – на фоні Василівського острова у Петербурзі.



Але зовнішні ознаки – туга, якою просякнутий погляд величезних очей, відстороненість від оточуючої її дійсності, костюм (з обов'язковими атрибутами: шовк сукні, капелюшок, прикраси) – зближують цей образ з блоківською Незнайомкою.



Блок і Незнайомка для художника тісно пов'язані між собою. І якщо на картині 1980 року лише гіпотетично можна припускати присутність поета у димному ресторані, на полотні 2009 року «Поет О. Блок і Незнайомка» всі названі своїми іменами. Зустріч поета з дівчиною під аркою Головного штабу може підкреслювати їхню загальну долю в цьому складному світі. Якщо уважно придивимося до зображених облич, побачимо не просто двох людей. Складається враження, що вони і незнайомі і близькі одночасно. Дівчина відсторонюється від свого супутника, здається, що існує сама по собі, в неї опущені долу очі, і це додає їй загадковості. Серпанок на капелюшку немов ставить бар'єр між нею і чоловіком, і в той же час, приховуючи її обличчя, підкреслює мінливість, непевність всього, що відбувається. Поет втрачає свою Незнайомку, сум в його очах свідчить про те, що вона так і залишилася для нього загадкою, прекрасною і невловимою. Це прощання молодого поета зі своїм ідеалом, пере-



*Ілля Глазунов.
Поет О. Блок і Незнайомка*



конаннями молодості. Хоча деякі критики творчості художника (наприклад, В. Звонів) побачили в цій картині «фотку» Блока з Незнайомкою на фоні Зимового палацу, стверджуючи, що це місце зовсім не блоківське, а скоріше – туристичне, часто зображується на листівках, швидко впізнається і гарно продається. Але визнають, що це Незнайомка, і вимагають від цієї картини відображення змісту вірша. У даному випадку задум Глазунова нам вбачається набагато глибшим. Місце зустрічі обране художником не випадково: Дворцова площа символізує у недалекому майбутньому крах старого «страшного» світу і невизначеність долі людей, сумнів, чи можуть вони сподіватися на краще життя в подальшому.

Підсумовуючи, наголосимо, що близькість творчої манери О. Блока і М. Врубеля очевидна. Для художника символом віри була теза – істина у красі; він вірив, що краса може переродити світ. Блок теж на це сподівався. Про це й картини І. Глазунова.

Завдання і запитання для обговорення

1. Представниками якого культурно-історичного періоду були О. Блок і М. Врубель? Як митці оцінювали творчість один одного?
2. Представниками якого мистецького напрямку вони були?
3. Чи притаманна поезіям О. Блока імпресіоністичність і символічність?
4. Якою тезою керувалися письменник і художник у своїй творчості? Що саме зближує творчість О. Блока і М. Врубеля?
5. З'ясуйте, чи ілюстрував М. Врубель твори О. Блока? Які літературні твори, ілюстровані М. Врубелем, ви можете назвати?
6. Підготуйте повідомлення за темою: «М. Врубель – ілюстратор». Підготуйте презентацію.
7. Наскільки вплинула творчість О. Блока на творчі пошуки художника І. Глазунова?
8. Чи можна вважати картину І. Глазунова «Незнайомка» екфрасисом вірша Блока? Проведіть порівняльний аналіз.



Використані джерела і література для опрацювання

1. Блок А.А. Краски и слова: веб-сайт. URL: http://dugward.ru/library/blok/blok_kraski_i_slova.html (дата звернення: 15.02. 2018)
2. Блок А.А. О современном состоянии символизма: веб-сайт. URL: http://dugward.ru/library/blok/blok_o_sovremennom_sostoyanii.html (дата звернення: 15.02. 2018)
3. Дмитриева Н.А. Михаил Врубель: Жизнь и творчество / Н.А. Дмитриева. – Москва : Детская лит., 1988. 143 с.
4. Описание картины «Царевна-Лебедь» М.Врубеля: веб-сайт. URL: <http://5sec.info/kartiny/kartina-vrubelya-carevna-lebed> (дата звернення: 10.02. 2018)





ЗМІСТ

Вступ	3
Данте Аліг'єрі. Божественна комедія	9
Відображення японських уявлень про красу в поезії Мацуо Басьо	27
Йоганн Вольфганг Гете. Трагедія «Фауст»	56
Олександр Блок. Незнайомка	73

Навчальне видання

Ірина Юріївна Голубішко

ЛІТЕРАТУРА І ЖИВОПИС У КОНТЕКСТІ КОМПАРАТИВІСТИКИ

Формат 60x84/16. Ум. друк. арк. 5,13.
Тираж 300 прим. Зам № 857.

Видавництво «Аксиома»,
вул. Симона Петлюри, 30а,
м. Кам'янець-Подільський, 32300.
Тел./факс: (03849) 3 90 06. Тел.: (067) 3812943
E-mail: aksiomaprint@ukr.net

Друк ПП «Аксиома».
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 1808 від 26.05.2004 р.