

погребальних ритуалів” мислитель після своїх досліджень звернув увагу на ритуал поховання в багатьох культурах і припустив, що уявлення людей про відділення душі від тіла є структурною моделлю усього космосу (небо теж відділилося від землі) [Див.: 5, 2]. Після цього боги стали не такими близькими до людей, як колись, і отримати цю доступність під силу лише шаманам, знахарям у стані екстазу та під час проведення ритуалів.

Отже, завдяки впливу феноменального світу давніх культур багатьох країн, М. Еліаде вдалося відкрити для своїх сучасників та наступних поколінь походження, структуру та значення міфу. Вчений зробив спробу виявити загальні риси розвитку культури людства, що віддаляє сучасне суспільство від архаїчного. Усі його дослідження наповнені зверненням до однієї з основних теорій безсмертності міфу та його співіснування з людиною.

Список використаних джерел

1. Элиаде М. Космос и история / Мирча Элиаде. – М.: Прогресс, 1987. – 312 с.
2. Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии / Мирча Элиаде. – М.: РЕФл-бук, 1996. – 288 с.
3. Элиаде М. Трактат по истории религии / Предисловие Дюмезиля Ж. – Спб.: Алетейя, 1999. – Т. 1. – 400 с.
4. Элиаде М. Аспекты мифа / Мирча Элиаде – М.: Академический проспект, 2000. – 379 с.
5. Элиаде М. Оккультизм, колдовство и моды в культуре / Мирча Элиаде. – София: Гелиос, 2002. – 224 с.

Summary. The article examines the genesis and evolution of mythological thought of Mircea Eliade, representative of the Romanian philosophical culture in the second half of the XXth century. The myth is examined through the prism of the basic stages of Romanian philosopher's creative evolution.

Key words: myth, mythology, ritual, symbol, philosophy of mythology.

УДК 821.111(417/419)

Т.В. Кеба

ПОЕТИКА ВІЗУАЛЬНОСТІ У ТВОРЧОСТІ О. ВАЙЛЬДА

У статті поетика візуальності в творах О. Вайльда розглядається на рівні художньо-естетичної функції кольору. Предметно-колеристичні описи інтерпретуються як перший рівень візуалізації у художньому тексті, що виражає авторські інтенції творення художньої картини світу.

Ключові слова: візуалізація, колір, апертурний, хроматичний, картина світу, символ, опис.

Термін «візуальність» зазвичай не використовується по відношенню до літературно-художнього твору. Традиційно візуальними мистецтвами вважаються живопис, скульптура, прикладне мистецтво та архітектура. Проте асоціативна трансформація словесних художніх образів у відчутті є незаперечним фактом, що говорить про можливість виявлення візуалізації в літературно-художньому творі. Будь-який художній твір змушує реципієнта свідомо чи несвідомо переживати почуття і емоції, закладені в ньому автором. Створювані автором образи візуалізуються, передаючи, таким чином, читачеві символічний смисл усього твору.

Візуальність в літературно-художньому творі може бути розглянута на трьох рівнях: предметно-зображальному, розповідному (сюжет), та когнітивному (символ).

Останній рівень практично не піддається опису. Символіка твору, що таїть у собі художню картину світу епохи і художника, осягається швидше на інтуїтивному рівні. Другий рівень візуалізації передбачає аналіз сюжету художнього твору. Дія літературного-художнього твору підпорядкована художній картині світу, сюжет втілює в собі її основні риси. Однак всебічне розуміння другого рівня неможливе без першого, найпростішого рівня візуалізації – опису, деталей предметно-художньої зображальності.

Будь-який опис виконує обслуговуючу функцію, він допомагає сюжету, рухає його зовнішню сторону. Саме тому опис як перший рівень візуалізації в літературно-художньому творі обраний нами в якості об'єкта дослідження.

Художня картина світу О. Вайльда не обмежується лише описом зовнішньої сторони явищ чи предметів. Особливістю художньо-естетичної системи О. Вайльда є те, що саме опис таїть у собі

зашифрований символ, що розкривається повністю тільки на рівні ідеї твору. Творчість О. Вайльда пронизана символами-образами: це насамперед квіти різного кольору, і коштовне каміння, що втілює магічну символіку за допомогою певного колірною забарвлення. Очевидно, що квіти, камінь і колір є основними засобами вираження художньої картини світу О. Вайльда, візуалізуючи символ-межу видимого і невидимого, очевидного і прихованого. У даній статті передбачається проаналізувати, як візуалізується художня картина світу в романі «Портрет Доріана Грея».

Проблема кольору розглядалася філософами ще в епоху античності, і сучасні уявлення про колір навколишнього середовища і його «уявного» відтворення в образах [5, 160] беруть початок у роботах видатних античних мислителів.

Так, Сократ пов'язував колір з обрисом предметів і з'єднував, таким чином, конкретні властивості кольорів з предметами. В даний час цей розряд кольорів називають предметним, тобто безпосередньо пов'язаним з втіленням предметів, що мають забарвлення даного кольору.

Платон, навпаки, неодноразово згадував кольори в зв'язку з їх божественним походженням. Це дало йому підставу говорити про сторонній, свого роду абстрактний характер кольорів, що описують ідеї, типу «божественності синього», «мужності червоного» або «життєвості жовтого» кольору [4]. Сьогодні ці кольори називають апертурними (лат. *apertus* - відкритий - колір, що сприймається у всьому видимому просторі поза його предметною віднесеністю).

Проблема «метафізики мистецтва» безпосередньо межує з «естетикою кольору». Античні автори розглядали колір трояко: колір як ідеальне, фарба як матеріальне і емоції як відносини між тим і іншим.

Сучасні вчені, які займаються міждисциплінарними дослідженнями, присвяченими кольору, (хроматизм), спираються на уявлення античних авторів, вважаючи, як і вони, що «колір – це характерний компонент хроматичної тріади, що представляє ідеальне, пов'язане з матеріальним через почуття як їх естетичне ставлення» [5, 162].

Під «сміслом кольору» традиційно розуміють його фізичні характеристики, тобто якісні особливості колірних відтінків. Саме вони надають кольору особливу естетичну цінність, яка виявляється в міфах, символах, асоціаціях. У досить обґрунтованому припущенні, що кожен колірний відтінок передає певний емоційний тон, можна провести кореляцію між метафізичною мовою мистецтва і хроматичним зміслом кольору, який виявляється відокремленим від інтелекту і «опредмеченим» зовні для його естетичного сприйняття і пізнання.

Виявлено, що протягом осяжної історії людського духу вельми близькі як колірні, так і чуттєві образи відтворювалися в аналогічних хроматичних (двосторонніх) уявленнях незалежно від періоду часу чи географічного місцезнаходження. У зв'язку з цим обґрунтування символіки кольору може бути проведено в межах хроматичного аналізу репрезентативних даних в історії мистецтва.

Як у кольорознавстві кожен колір може бути утворений з декількох абсолютно різних кольорів, так і у міфі кожен символ може нести кілька значень (червоний – любов, ненависть та ін.). До принципів подібного поділу колірної символіки впритул підійшов Платон. Згідно з Платоном, колір у його архетипному втіленні можна співвіднести не з фізіологічними функціями людини, тобто не з несвідомістю, а з психологічними, тобто з підсвідомістю [4]. Тому, насамперед, необхідно відрізнити поняття кольору як вираження певного несвідомого стану від проблеми кольору як символу, утвореного поєднанням підсвідомого сприйняття і його свідомого трактування.

Так, якщо в першому випадку сприйняття, наприклад, жовтого або синього кольорів може бути пов'язано з порушенням чи пригніченням нервової системи, тобто з підсвідомістю, то в другому – з радістю чи сумом, які свідомість раціонально пов'язує з предметними кольорами.

Узагальнення в мистецтві і в естетиці не може не включати амбівалентність почуттів на рівні підсвідомості. На думку Н. В. Серова, «в естетичних почуттях виявляється істинне існування хроматичних сублиматів або архетипів, у яких здійснюється неусвідомлене узагальнення людського досвіду» [5, 164].

Отже, під універсальною картиною світу розуміється людський досвід, який, як впливає з припущення Н. В. Серова, незмінно присутній в естетиці кольору, візуалізуючись його барвистим наповненням.

Відповідно до теорії С. К. Лангер [6], для пізнання свого емоційного стану індивіду необхідно відокремитися від властивого тваринному світу прояву емоцій так, щоб останні, тобто емоції, виражалися зовні з їх подальшим безпристрасним інтелектуальним спогляданням – пізнанням, тобто пізнаване має бути відокремлене від інтелекту шляхом надання йому форми, структури, закінченості й опредмеченості зовні. Із цієї теорії випливає, що єдиний шлях вираження людських почуттів – це мова мистецтва, в якій емоції не так об'єктивовані, як у звичайній мові. При перенесенні цієї теорії на колір отримуємо: кожен колірний відтінок передає певний емоційний тон і має символічний зміст (наприклад, синій – символ спокою і тиші).

Отже, за допомогою кольору художник здатний донести до реципієнта художню картину світу, сутність якої, проте, розшифровується різними реципієнтами по-різному, у зв'язку з різними асоціаціями, породжуваними одним і тим самим символом, звідки й виникає множинність трактування одного і того ж твору, чи то картина, написана фарбами, чи то художній текст з описом кольору.

Аналіз описів з використанням кольору О. Вайльдом дозволяє констатувати як «предметне», так і «апертурне» функціонування кольору. Простежимо це на використанні кольору в описах зовнішності, одягу, інтер'єру та пейзажу.

Описуючи зовнішність своїх персонажів, О. Вайльд найчастіше фіксує увагу на їхніх очах, вводячи в опис колір, уточнюючі характеристики якого передаються шляхом відсилань до кольору коштовного каміння, тому що саме очі найбільш красномовно демонструють настрої людини: «His eyes deepened into amethyst, and across them came a mist of tears. He felt as if a hand of ice had been laid upon his heart» [7]. О. Вайльд майстерно показує динаміку емоційного стану, залучаючи кольорово-світлові ефекти. Колір в подібних описах не просто дає зовнішню, «предметну» характеристику, а й експлікує внутрішнє, емоційний стан, іншими словами, використовується апертурно. Характерний у цьому відношенні наступний приклад, де кольорові характеристики співвідносяться з квітами-символами вищої гармонії в природі: «...girl <...> with a little, flowerlike face, a small Greek head with plaited coils of dark-brown hair, eyes that were violet wells of passion, lips that were like the petals of a rose» [7].

Цікаво відзначити, що і в описі одягу, оздоблення кімнат, оформленні сцен вуличного життя колір також не просто «опредмечує», а й «налаштовує» читача на певне сприйняття і передчуття прийдешніх подій. Так, різні відтінки зеленого і червоного передають насолоду і готують читача до сприйняття чогось таємничого і незвичайного: «He took up from the couch the great purple-and-gold texture that covered it, and, holding it in his hands, passed behind the screen.» [7]. Далі в тексті піде опис почуттів Доріана, коли він бачить зміни на портреті: «...his own soul that troubled him» [7]. Занурюючись далі в текст роману, ми переконуємося в тому, що він, користуючись виразом Р. Барта, «є галактикою означаючих... у нього можна вступити через безліч входів, жоден з яких не можна напевно назвати головним» [1, 14].

У цьому лабіринті тексту колір, що насичує опис, стає для читача свого роду провідним факелом, що вказує напрямком в лабіринті сплетення текстових загадок.

Особливе ставлення О. Вайльда до кольору доводить і той факт, що при описі некрасивого інтер'єру кольори як такі взагалі не називаються: «Well, I found myself seated in a horrid little private box, with a vulgar drop-scene staring me in the face. I looked out from behind the curtain and surveyed the house. It was a tawdry affair, all Cupids and cornucopias, like a third-rate wedding-cake» [7].

Використання кольору Вайльдом ніколи не буває чисто предметним. Описуючи навколишній світ, колір у Вайльда одночасно «висвічує» емоційні стани героїв, допомагаючи реципієнту проникнути в них. Письменник не називає ці стани, а візуалізує їх в описах, наповнених кольором, який корелює з певними емоціями: «How exquisite they were! As one read them, one seemed to be floating down the green water-ways of the pink and pearl city, seated in a black gondola with silver prow and trailing curtains. The mere lines looked to him like those straight lines of turquoise-blue that follow one as one pushes out to the Lido. The sudden flashes of colour reminded him of the gleam of the opal-and-iris-throated birds that flutter round the tall honeycombed Campanile, or stalk, with such stately grace, through the dim, dust-stained arcades». [7]

Такого роду насиченість тексту кольором типова для О. Вайльда, причому, як видно з наведених вище прикладів, художник використовує не тільки основні кольори, але і всілякі їх комбінації, часто уточнюючі колір за допомогою відсилань до квітів і коштовних каменів.

Вайльд часто використовує золотисті тони, вибудовуючи свій спектр від золотисто-пурпурного через оливково-зелений до блакитного, бірюзового, аметистового. Зауважимо, що суто фіолетовий (за даними М. Люшера, гомосексуалісти і лесбійки надають перевагу фіолетовому, як компенсації за свою емоційну неврівноваженість [3, 81]) не зустрічається в описах, замість нього є порівняння з фіалками або бузком, хоча необхідно відзначити, що англійське слово «purple» має значення 1) пурпурний, багрянний, 2) фіолетовий, ліловий. У російській мовній свідомості, як справедливо вказує А. Вежбіцка, пурпурний має синонім багрянний, але не фіолетовий [2].

У цій ситуації ми стикаємося з фрагментами мовної картини світу, що представляє частину універсальної картини світу. Немає сумніву в тому, що сприйняття червоного кольору і його відтінків, наприклад, в українській і англійській мовній свідомості буде різним: червоний колір в українській мові має значення «красивий», а також сприймається як символ крові і страждання, який і використовувався в революційній атрибутиці, тоді як в англійській культурі червоний і особливо пурпурний колір в одязі часто ідентифікує соціальний статус, що зафіксовано і в мові: «to be born in the purple» – бути знатного роду.

Квіти і коштовне каміння різноманітних відтінків творять у творах художника красу, недоступну у повсякденному житті. По суті, Вайльд таким чином підтверджує свої думки про взаємини мистецтва з дійсністю: «Art begins with abstract decoration, with purely imaginative and pleasurable work dealing with what is unreal and non-existent. <...> Art takes life as part of her rough material, recreates it, and refashions it in fresh forms, is absolutely indifferent to fact, invents, imagines, dreams, and keeps between herself and reality the impenetrable barrier of beautiful style, of decorative or ideal treatment» [8].

Тяга до декоративної сторони мистецтва вважається найважливішою рисою вайльдівського естетизму, але тут необхідно розрізнити два аспекти проблеми. З одного боку, Вайльд, дійсно, цікавився прикладним мистецтвом і так званою естетикою побуту, з іншого боку, і це набагато важливіше, він розробляв «декоративний стиль оповіді», в якому дуже важлива роль відводиться опису.

На підставі поданого матеріалу можна зробити такі висновки:

1) колір, що знаходить своє концентроване вираження у квітах і коштовному камінні, широко використовується О. Вайльдом в описах одягу, інтер'єру та пейзажу, тобто на першому рівні візуалізації, який виконує в художньому творі допоміжну функцію, відображаючи естетику автора і стаючи рушійною силою сюжету, що втілює в собі художню картину світу художника і епохи, і підводить реципієнта до сприйняття глибинного смислу всього художнього твору.

2) описове використання кольору прийнято вважати предметним, проте у О. Вайльда колір завжди корелює з емоційною гамою переживання і сприйняття, тобто використовується апертурно.

Список використаних джерел

1. Барт Р. S/Z. – М. : РИК Культура, Изд-во «Ad/Marginem», 1994. – 303 с.
2. Вежбицка А. Язык. Культура. Познание. – М.: Русские словари, 1996. – 416 с.
3. Люшер М. Цвет вашего характера / Пер. с англ. – М. : «Рипол классик», «Вече», 1997. – 240 с.
4. Платон. Собрание сочинений в 3-х томах / под общ. ред. А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса. – Т. 1. – М. : Мысль, 1968. – 621 с.
5. Серов Н. В. Цвет как метафизическое обобщение // Перспективы метафизики: классическая и неклассическая метафизика на рубеже веков. Материалы межд. науч. конф. – Санкт-Петербург, 18-29 окт. 1997. – СПб, 1997. – С. 160-168.
6. Langer S. K. An Essay on Human Feeling. – New York: A. A. Knopf, 1967. – 211 p.
7. Wilde O. The Picture of Dorian Gray [Электронный ресурс] / O. Wilde. – Режим доступа: http://fictionbook.ru/author/wilde_oscar/the_picture_of_dorian_gray/
8. Wilde O. Intentions [Электронный ресурс] / O. Wilde. – Режим доступа: <http://www.gutenberg.org/dirs/etext97/ntntn10h.ht>

Summary. The artistic and aesthetic functions of colour in the O. Wilde's works are investigated in the article. Subject-coloristic descriptions are interpreted as the first level of visualization in Wilde's fiction that expresses the author's intention of creating the artistic picture of the world.

Keywords: visualization, colour, aperture, chromatic, worldview, symbol, description.

УДК 821.161.2-2.09

М.Г. Кудрявцев

ТРАГЕДИЯ МИКОЛИ РУДЕНКА «НА ДНІ МОРСЬКОМУ»: АНТИТОТАЛІТАРНИЙ ДИСКУРС

У статті висвітлюється проблематика та літературно-мистецька доля забороненої в ідеократичні часи трагедії Миколи Руденка «На дні морському», котра розглядається в історико-літературному контексті проблеми почуття та обов'язку.

Ключові слова: трагедія, конфлікт, почуття, обов'язок, ідея, дискримінація, фатальність, відступництво.

Чи були в українській драматургії 1950-1980 рр. трагедії, що по-новому, правдиво зображували великі людські пристрасті, складні трагічні конфлікти, де б нетрадиційно осмислювались поняття вірності й зради, почуття й обов'язку, морального падіння й стійкості, відступництва і каюття? Чи існував драматичний твір, у якому з позицій загальнолюдської правди, а не ідеологічної