

Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара
Міністерство освіти і науки України
Харківський національний педагогічний університет імені Г.С. Сковороди

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

Івлєва Юлія Олегівна

УДК 821.111—31

ДИСЕРТАЦІЯ
**ПОЕТИКА ПІКТОПОЕЗІЇ П. ЕЛЮАРА (ЗБІРКА “LES MAINS
LIBRES”)**

Спеціальність — 035 Філологія

(Галузь знань — 03 Гуманітарні науки)

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ (Ю.О. Івлєва)

Науковий керівник: **Калашникова Ольга Леонідівна**, доктор філологічних
наук, професор

Харків — 2021

АНОТАЦІЯ

Івлєва Ю.О. Поетика піктопоезії П. Елюара (збірка “Les Mains libres”). –

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 035 – Філологія (Галузь знань 03 – Гуманітарні науки). – Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара; Харківський національний педагогічний університет імені Г.С. Сковороди, Харків, 2021.

Актуальність теми дослідження. Доба сюрреалізму в історії мистецтва стала одним із найяскравіших новаторських періодів. Сюрреалізм як перехідна епоха тяжіє до синкретизму, своєрідного повернення до витоків мистецтва, що виявляється в естетиці інтермедіальності, у прагненні до синтезу різних художніх напрямів.

Водночас сюрреалізм є феноменом, який міг виникнути лише на зламі епох в умовах глобальних криз ХХ ст. Ознаменувавши собою зміну парадигми художнього мислення загалом, він став джерелом безлічі експериментів, пошуків та здобутків.

Діяльність сюрреалістів розширила мистецьке бачення світу до невідомих раніше меж. Зокрема, ці новаторські здобутки спостерігаємо й у поетичній царині, де А. Бретон, В. Браунер, П. Елюар та інші представники цього напрямку продовжили пошуки нових поетичних інтермедіальних форм, жанрових парадигм. Жанровий репертуар сюрреалістів визначається незвичайною різноманітністю, пошуковим характером та свободою від обмежень, а короткий час існування нових жанрів, що не встигали визріти в усталену форму, ускладнює вивчення жанрової системи цього художнього напрямку, тож вона залишається малодослідженим полем у літературознавстві. Створені в межах сюрреалізму форми та жанри поезії не здобули достатньо широко наукового осмислення, що дозволило б цілісно їх систематизувати.

Це зумовлює необхідність заповнення тих прогалин, які на сьогодні існують у сфері дослідження сюрреалістичної поезії в її інноваційних, революційних формах, до яких належить і “пиктопоезія” метра сюрреалізму – французького поета Поля Елюара. “Пиктопоезія” як поняття, розроблене теоретично В. Браунером та явлене П. Елюаром у збірці “Les Mains libres” (створеній спільно з художником Маном Реєм), втілює інтермедіальні пошуки сюрреалістів ХХ ст. в цілому, а також унікальний досвід співтворчості двох митців-сюрреалістів на принципово новому рівні, який виходить далеко за межі традиційної співпраці поета та художника-ілюстратора. Тож “пиктопоезію” П. Елюара розуміємо як інноваційну форму сюрреалістичної поезії, побудовану на принципі синтезу мистецтв, інтермедіальності. Вивчення елюарівської “пиктопоезії” видається актуальним як у руслі осмислення доробку поетів-сюрреалістів, так і в контексті елюарознавства, де все ще залишається недостатньо розкритою постать П. Елюара як новатора, практика інтермедіального мистецтва.

Така позиція зумовлює структуру роботи: виокремлені та вивчені в їх прямому взаємозв’язку інтермедіальність як невід’ємний елемент естетики сюрреалізму, ідейно-мистецькі передумови долучення до інтрмедіальних практик П. Елюара, генеза його “пиктопоезії” та поетика спільної пиктопоетичної збірки П. Елюара та Мана Рея “Les Mains libres” (1937).

Незважаючи на велику кількість праць, присвячених спадщині письменника, “пиктопоезія” П. Елюара та Мана Рея як унікальне явище інтермедіального поєднання графіки й поезії в незвичному форматі спільної роботи поета та художника “у чотири руки”, на жаль, ще не стала об’єктом літературознавчого аналізу ні у французькому, ні в радянському або сучасному слов’янському, ні в українському літературознавстві.

Серед сучасних французьких літературознавців до творчої спадщини П. Елюара звертається дедалі більше вчених, однак одиниці з них фокусуються на специфіці його збірки “Les Mains libres”. Зокрема, у нечисленних роботах французьких науковців (S. Caron, J.-L. Benoit, M.-F. Leudet, C. Leconte та ін.)

розглянуто лише окремі аспекти природи синтезу графічного та текстового компонентів збірки “Les Mains libres”, а проблему поетики піктопоетичного твору П. Елюара та Мана Рея як знакового для жанрових пошуків сюрреалістів явища взагалі не поставлено.

Що ж до специфіки поетики “піктопоезії” П. Елюара, то вона на сьогодні залишається майже не дослідженою. У працях І. Еренбурга, С. Великовського увагу зосереджено на загальному аналізі поезії П. Елюара, розглянуто його досвід у використанні верлібру, автоматичного письма. Внесок П. Елюара в розвиток візуальної поезії та інтермедіальна природа його творів лише частково розглянуті Т. Балашовою, Ю. Довгою, І. Медведєвою, а досвід спільної праці поета в тандемі з художниками-ілюстраторами не ставав предметом спеціального аналізу, хоч деякі його аспекти вивчені в розвідках Є. Мірошникової.

В українському елюарознавстві увага вчених зосереджена на вивченні біографії, окремих технічних прийомів поета – використання верлібру, автоматичного письма (О. Беніна, В. Соловейчик), – але поетика “піктопоезії” П. Елюара як знакового явища поезії сюрреалізму і яскравого вияву жанрових новацій у межах цього напрямку, на жаль, не потрапляла у фокус студій.

Дослідження цієї проблеми дозволить наблизитися не лише до ґрунтовнішого аналізу творчості П. Елюара як однієї з центральних фігур французького сюрреалізму, а й до глибшого осмислення системи жанрів цього художнього напрямку, без якого картина розвитку французької і світової поезії ХХ століття буде неповною й неточною. Заповнення цих прогалів у науковому дискурсі сучасного літературознавства сприятиме формуванню уявлення про особливості інтермедіальної поезії як феномену літератури перехідних періодів загалом, її жанрової, ідейної та поетичної самобутності, отже, дозволить уточнити місце й роль сюрреалізму в поступовому розвитку літературних форм і побачити можливі перспективи творчого сприйняття новацій сюрреалістів. Усе це зумовлює теоретичну й історико-літературну актуальність дисертації.

Відсутність у сучасному вітчизняному та зарубіжному літературознавстві комплексних праць, у яких би було системно проаналізовано жанрологію сюрреалізму як напряму, роль та місце в ній піктопоетичних творів Поля Елюара зумовлює актуальність дисертації.

Об’єктом дослідження є збірка П. Елюара та Мана Рея “Les Mains libres” у контексті творчості П. Елюара.

Предмет дослідження – особливості поетики “піктопоезії” Поля Елюара в збірці П. Елюара та Мана Рея “Les Mains libres”.

Мета дослідження полягає у визначенні генези, ідейно-мистецьких передумов та у виявленні своєрідності поетики “піктопоезії” Поля Елюара в збірці “Les Mains libres”.

Мета дослідження зумовлює конкретні **завдання**:

- 1) визначити характерні риси естетики сюрреалізму в контексті теоретичного осмислення інтермедіальності;
- 2) уточнити літературознавче тлумачення поняття “picto-poésie” в сучасному науковому дискурсі;
- 3) окреслити основні напрями критичної реценції феномену “піктопоезії” Поля Елюара;
- 4) схарактеризувати еволюцію поетики лірики П. Елюара на шляху до “піктопоезії”;
- 5) визначити сутність композиції “у чотири руки” та особливості поетики назви збірки “Les Mains libres”;
- 6) здійснити аналіз сюрреалістичних образів у збірці “Les Mains libres” та засобів їх втілення (метричних, звукових, стилістичних);
- 7) визначити природу діалогу поета та графіка, що зумовила поетологічну своєрідність збірки П. Елюара та Мана Рея.

Теоретико-методологічну основу дисертації становлять теоретичні та історико-літературні праці українських і зарубіжних літературознавців, присвячені феномену сюрреалізму та його ролі в розвитку мистецтв ХХ століття (роботи Л. Андрєєва [2], Т. Балашової [5], М. Бахтіна [7],

С. Великовського [22; 23], А. Веселовського [24], В. Виноградова [25], Д. Лихачова [74], В. Пінковського [91; 92], О. Потебні [95], Ю. Тинянова [114]), віршознавчі дослідження (М. Гаспаров [28], Ю. Лотман [76]), дослідження специфіки поезії та прози (М. Нікола [85], Ж. Рубо [188], О. Федотов [116]), розвідки вчених, які аналізували інтермедіальність як феномен мистецьких перехідних епох (Г. Бобилевич [12], Т. Бовсунівська [13], О. Борисова [14; 15; 16], Г. Варнацька [21], Т. Гребенюк [34], Д. Затонський [47], І. Ільїна [49], О. Калашникова [56; 57], Н. Мочернюк [83], Д. Наливайко [84], Н. Пивоварова [89], І. Раєвські [186], О. Таранникова [110], Н. Тішуніна [112], А. Ханзен-Леве [119; 165], М. Шаповал [125], Є. Фесенко [117; 118], Я. Юхимук [134]), а також дослідження візуальної поезії як синтетичного феномену на стику двох мистецтв (роботи О. Анікєєвої [3], Ю. Гіка [33], К. Денкера [39; 40], Л. Прохорової [97]). У дослідженні поетики “пиктопоезії” П. Елюара ми спираємося також на праці науковців, які вивчали літературний процес першої половини ХХ ст. загалом (В. Фесенко [117; 118], О. Силаєв [103], Л. Гармаш [27], О. Пронкевич [96]) і, зокрема, творчість П. Елюара (Т. Балашова [5], О. Беніна [9], С. Великовський [22; 23], Ю. Довгая [41], І. Еренбург [130; 131], І. Медведєва [79], Є. Мірошникова [80], В. Соловейчик [106]), враховуємо роботи, присвячені аналізу французької літератури ХХ-початку ХХІ століття (Т. Бовсунівська [13], О. Калашникова [56; 57], С. Криворучко [64], А. Степанова [108], В. Фесенко [117; 118]).

Методологія дослідження зумовлена широким колом поставлених завдань і передбачає поєднання класичних та сучасних методик аналізу. У роботі використано історико-літературний, порівняльний, біографічний, жанрологічний, психоаналітичний методи дослідження. З огляду на інтермедіальний характер досліджуваного матеріалу, поєднано методи дослідження поетичного та графічного твору, а саме: семантико-поетологічний, лексичний та фонологічний аналіз поетичного тексту разом з аналізом ритму лінії як головного зображувального засобу графіки, що в збірці

П. Елюара та Мана Рея створює особливий ритмічний малюнок піктопоетичних мініатюр; використано й специфічні методи аналізу творів пластичних мистецтв: іконографічний, іконологічний, формально-стилістичний. Збірку розглянуто як цілісний твір, а метод структурного та семантичного аналізу дозволяє виявити зв'язки між різними знаковими системами.

Наукова новизна дисертації зумовлена тим, що робота являє собою перший у вітчизняному літературознавстві досвід комплексного дослідження специфіки “піктопоезії” як феномену сюрреалістичного поетичного мистецтва на прикладі збірки П. Елюара та Мана Рея “Les Mains libres” та є внеском у розробку класифікації жанрів сюрреалізму. У роботі виявлено форми використання П. Елюаром особливого принципу організації простору літературного твору, де “текстом” стають і графічні реалії. Вивчення вербальних і невербальних компонентів піктопоетичних текстів збірки в їх складній взаємодії демонструє логіку побудови творів сюрреалізму. Окрім цього, накладання одне на одного двох кодів – поетичного та графічного – разом із концептом відсутності домінування жодного з них та вільною творчістю кожного зі співавторів збірки – породили унікальну форму інтермедіальності, яка ще не має назви. У цьому дослідженні пропонуємо термін “дуовірш” та таке його визначення: це нова форма екфрасису, яка передбачає не цитування в тексті одного медіа текстів інших медіа, а одномоментне цитування творами одне одного, тобто їх взаємозв'язок, діалог.

Теоретичне значення: робота може сприяти теоретичному осмисленню екфрасису, виявленню специфіки форм інтермедіальності в сюрреалістичних поетичних творах, що втілюють характерні риси перехідних епох у цілому. У роботі узагальнено знання про П. Елюара як основоположника нової форми інтермедіальної поетичної практики в межах сюрреалізму, виявлено характер еволюції П. Елюара як поета до запровадження цього творчого підходу, а також систематизовано розробки літературознавців, критиків та інших дослідників доробку П. Елюара. Осмислення феномену “піктопоезії”

П. Елюара в аспекті жанрово-ідейного новаторства сюрреалістів ХХ ст. позначає перспективи подальших досліджень.

Практичне значення роботи полягає в тому, що результати дослідження можуть мати вагомий вплив на вивчення поетичних практик сюрреалістів, а також на уточнення наявних на сьогодні знань істориків та теоретиків літератури про жанрові зміни в літературі ХХ ст. та утворення нових форм мистецтва, які розвиваються, трансформуються й у практиках сучасних митців. Результати дослідження також можуть бути використані під час підготовки спеціальних курсів з французької літератури та культури першої половини ХХ ст. (зокрема, з творчості П. Елюара), курсів з теорії та історії літератури, стануть у пригоді під час написання магістерських, бакалаврських та курсових робіт, навчальних і методичних посібників тощо.

Зв'язок із науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана відповідно до плану науково-дослідницької роботи кафедри зарубіжної літератури Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара “Класика і сучасність: дискурс діалогу”.

Особистий внесок здобувача. Дисертація та статті, у яких викладено основні положення роботи, написані автором дослідження самостійно й одноосібно.

Апробація роботи. Основні положення дисертаційної роботи було представлено та обговорено на конференціях: Міжнародна науково-практична інтернет-конференція “Сучасний рух науки” (Нью-Йорк, 2018); Всеукраїнський форум студентів, аспірантів і молодих учених, (Дніпро, 2019); Міжнародна науково-практична конференція “Дослідження різних напрямів розвитку філологічних наук в Україні та ЄС” (Дніпро, 2019); Всеукраїнська наукова конференція “Фікція реальності/Реальність фікції”, Дніпро, 2019); “Питання сучасної філології в контексті взаємодії мов і культур” (Венеція, 27-28 грудня, 2019 р.); Всеукраїнська наукова конференція “Слово як факт і фактор літератури. XVIII Філологічні читання пам'яті Н. С. Шрейдер” (Дніпро, 2021 р.).

Публікації. За результатами дослідження опубліковано 8 статей, із яких 6 – у фахових виданнях України, одна з яких написана французькою мовою, 2 – у закордонних виданнях, 5 публікацій апробаційного характеру.

Структура й обсяг дослідження. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (194 позиції), списку ілюстративного матеріалу (12 позицій) та додатків (3). Загальний обсяг тексту – 213 сторінок, основний текст – 189 сторінок.

У **вступі** обґрунтовано актуальність теми, визначено мету, об’єкт, предмет, завдання й методи дослідження, розкрито наукову новизну, практичне та теоретичне значення результатів дослідження, охарактеризовано апробацію здобутих у процесі дослідження результатів.

У **першому розділі** дослідження **“Теоретичні засади вивчення поетики французького сюрреалізму як художнього напрямку”** проаналізовано естетику сюрреалізму в контексті теоретичного осмислення інтермедіальності, сучасний стан літературознавчого тлумачення поняття **“picto-poésie”**, характер та основні напрями дослідження **“пиктопоезії”** Поля Елюара в зарубіжній та українській науці. Аналіз теоретичного осмислення естетики сюрреалізму показав, що, хоч існує значна кількість досліджень, присвячених сюрреалізму як напрямку та окремим його представникам, у сучасній науці недостатньо фундаментальних праць, які б рівномірно вивчали всі аспекти поетики сюрреалізму, зокрема феномен інтермедіальності та її ролі в становленні естетики напрямку.

Окрім цього, у розділі проаналізовано різні підходи до аналізу візуальної поезії та місця в ній феномену **“пиктопоезії”**, а також подано власне тлумачення цього поняття.

Дослідження основних напрямів критичної рецепції феномену **“пиктопоезії”** Поля Елюара, здійснене в першому розділі, дозволяє окреслити коло невирішених проблем та визначити їх актуальність для сучасного літературознавства. Виявлено, що, як правило, були вивчені різні аспекти творчості поета (рання поезія, основні образи, що є наскрізними в усіх віршах,

підпільна діяльність П. Елюара тощо), натомість природа характерного для новаторської поезії Елюара синтезу мистецтв в одному творі була розглянута лише побіжно та поверхово (Т. Балашова, І. Медведєва, Є. Мірошникова). Зарубіжне, радянське та українське літературознавство ще не поставило як значущу та актуальну проблему самотності поетики “пиктопоезії” П. Елюара.

У другому розділі роботи «Генеза “пиктопоезії” П. Елюара» проаналізовано процес засвоєння поетом сюрреалістичних канонів та формування в поезиці його лірики новаторських принципів створення поетичної реальності на шляху до “пиктопоезії”.

Визначено основні етапи творчості поета: ранній етап (1913–1916 рр.) характеризується близькістю до традиційної поезії, але вже в цей період у творчому стилі П. Елюара оформилися лаконічність, конкретність у вираженні думок та образах, виокреслився жанр невеликого вірша; другий період творчості – дадаїстичний (1918–1923 рр.), у якому поет швидко розчаровується, переходячи до сюрреалістів (1923–1942 рр.). Проте навіть серед них П. Елюар вирізняється свободою від будь-яких постулатів, канонів, правил та норм, обираючи роль “вічного бунтаря”, який постійно перебуває в пошуках нових форм, напрямів творчого вираження власного “Я”.

Поет наслідує сюрреалістичні принципи “автоматичного письма”, використання верлібру, що зруйнував усі умовності в поезії й сьогодні вважається синтезом поезії та прози, введення до творів візуальних символів та компонентів. Але одночасно з цим П. Елюар іде далі, виступаючи як новатор: змішує різні види мистецтва в одному творі, відмовляючись від основних їх канонів, і в такий спосіб створює принципово новий тип інтермедіальної поезії, у якому, на відміну від уже наявних у сюрреалізмі форм візуальної поезії, жоден з видів мистецтва або каналів сприйняття не є домінуючим, а гармонійно поєднується з іншими.

Третій розділ дослідження “Поетика збірки ‘Les Mains Libres’” присвячено аналізу своєрідної композиції “у чотири руки”, поетики назви

збірки, прийомам створення сюрреалістичних образів у “Les Mains libres”, дослідженню характеру діалогу художників як процесу творчого синтезу принципів художнього відображення світу, візуального й поетичного. Розглянуто генезу збірки “Les Mains libres”, події, що передували її створенню та надихнули друзів на спільну працю. Осмислено досвід П. Елюара та Мана Рея у створенні унікального, інноваційного явища, яке змінило усталене уявлення про зв’язок тексту та зображення в поетичному творі, спонукало переосмислити значення поняття “ілюстрація” в літературі.

Визначено, що в збірці П. Елюара та Мана Рея текст і зображення існують на паритетних началах двох рівноправних “партій”, поета та графіка, коли вірш перетворюється на дуовірш (нова форма екфрасису, яка передбачає не цитування в тексті одного чи декількох інших текстів, а взаємозв’язок, діалог цих текстів між собою). Це й утворює самобутню форму інтермедіальності, яка ще тільки чекає на термінологічне визначення.

Проведене дослідження демонструє, що поетика збірки “Les Mains libres” характеризується своєрідною асоціативністю, образністю, розмиттям не лише міжжанрових, а й міжмедійних кордонів, що доповнено використанням у “пиктопоезії” графічних художніх засобів. Визначено унікальний рівень взаємодії текстового та графічного елементів поезії. Ман Рей та П. Елюар паралельно пишуть вірш, поєднуючи зображення і його словесне відчуття, у збірці бачимо постійне чергування таких подвійних картин, що і є основним принципом її побудови.

У **висновках** представлено результати дослідження, показано, що саме “морфологія сюрреалізму” – система жанрів цього художнього напрямку – поки лишається поза увагою як вітчизняних, так і зарубіжних учених. Поодинокі спроби проаналізувати окремі риси жанрової природи сюрреалістичних поетичних творів не сформували системного погляду на цю важливу проблему. У зв’язку з цим аналіз конкретних художніх явищ сюрреалізму, а саме його візуальної поезії, набуває актуальності.

Досвід роботи над піктопоетичною збіркою “Les Mains libres” можна вважати важливим поетичним експериментом П. Елюара як поета-бунтаря, поета-новатора, який випереджав епоху та вийшов далеко за межі не лише канонічних поетичних жанрових форм, а й навіть “традицій” сюрреалізму як найменш консервативного мистецького напрямку з усіх відомих на сьогодні.

Визначено, що саме інтермедіальний підхід до зображення граничного стану, у якому сюрреалістичні образи переплітаються на рівні поетичного слова та малюнка, створюючи нові сенси, зумовлює поетику “Les Mains libres” як збірки, що створювалася “у чотири руки”. Поєднання малюнка та тексту не є новим для сюрреалізму чи для попередніх щодо нього епох, адже такий синтез мистецтв бере початок з первісних часів. Однак саме в контексті сюрреалістичної поезії це явище дозволяє повернути людину до синкретичного світобачення як до повного та істинного сприйняття світу, а також наповнити його новими смислами й формами самовираження, відкритими безпосередньо сюрреалістами. Представлене дослідження сприятиме формуванню уявлення про особливості інтермедіальної поезії як феномену літератури перехідних періодів, її жанрової, ідейної та поетичної самобутності, дозволить уточнити місце й роль сюрреалізму в поступовому розвитку літературних форм і побачити можливі перспективи творчого сприйняття новацій сюрреалістів.

Ключові слова: Поль Елюар, Ман Рей, “Les Mains libres”, сюрреалізм, жанрова система поезії сюрреалізму, “піктопоезія”, *picto-poésie*, синтез мистецтв, інтермедіальність, діалог художників, композиція “у чотири руки”.

ABSTRACT

Ivlieva Y. O. Paul Eluard picto-poetry poetics (the anthology “Free Hands”.
Qualification scholarly paper: a manuscript.

Thesis submitted for obtaining the Doctor of Philosophy degree in Humanitarian sciences, Speciality 035 – Philology. – Oles Honchar Dnipro National University; G. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University, Kharkiv, 2021.

Relevance of the research topic. The period of surrealism in the history of art has become one of the brightest and most innovative periods. Surrealism as a transitional epoch tends to artistic syncretism, a kind of return to the origins of art, which is manifested in the aesthetics of intermediality, in the pursuit of a synthesis of different artistic fields.

At the same time, surrealism is a unique phenomenon that could arise only at the turn of centuries and epochs in the global crises of the twentieth century, marking a paradigm shift in artistic vision and thinking in general. As a turning point in the worldview, a bridge between the reality to which art has always sought to reflect, and the unreal, the knowledge of which attracted artists, surrealism has become a source of many experiments, searches and achievements.

The activities of the surrealists expanded the boundaries of artistic vision to previously unknown limits. In particular, these innovative achievements are observed in the poetic field, where A. Breton, W. Brauner, P. Eluard and other representatives of this field of art continued the research for new poetic intermediate forms, new genre paradigms. The genre repertoire of surrealists is characterized by unusual diversity, exploratory nature and brevity, and the short existence of new genres that do not have time to turn into a stable form. Thus, the process of studying the genre system of this art field remains a little-studied field in literature. New forms and genres of surrealist poetry created in this field of art have not been completely understood in scientific reception, which would allow to systematize them into a logic structure.

This necessitates the filling of those gaps that currently exist in the field of understanding the phenomenon of surrealist poetry in its innovative, revolutionary forms, which include the “picto-poetry” of the genius of surrealism – the French poet Paul Eluard. The “picto-poetry” as a concept developed theoretically by W. Brauner and revealed by P. Eluard in the anthology “Free Hands” (created in collaboration with the artist Man Ray), discloses the intermedia research of the surrealists of the twentieth century. In general, this is the unique experience of collaboration between two surrealist artists – a poet and a painter – on a fundamentally new level, which goes far beyond the traditional collaboration of poet and illustrator. Therefore, we understand P. Eluard's “picto-poetry” as an innovative form of surrealist poetry, built on the principle of synthesis of arts, on intermediality. The study of Eluard's “picto-poetry” seems relevant both in terms of understanding the work of surrealist poets in general and in the context of Eluard studies, where the figure of P. Eluard as an innovator of intermedia art, is still insufficiently revealed.

This position determines the structure of the work, where the intermediality as an integral element of the aesthetics of surrealism, ideological and artistic preconditions for joining P. Eluard's intermedial practices, the genesis of his “picto-poetry” and the poetics of the common pictopoetry are singled out and studied in their relation Eluard and M. Ray's “Free Hands” (1937).

There are many works in French literary studies that explore the features of the surrealism, but only 6% of them focus on the poetry of Paul Eluard, none of which were finished.

Despite the large number of works dedicated to the writer's creation, “picto-poetry” by P. Eluard and M. Ray as a unique and specific phenomenon of intermedia combination of graphics and poetry in an unusual format of joint work of the poet and artist in “four hands”, unfortunately, still has not been the object of literary analysis in French literary studies, where, although a large number of dissertations have been written examining various aspects of the poet's work, none of them deals with the problem of intermedia combinations or synthesis of arts in one work.

As for the elaboration of the question of P. Eluard's "picto-poetry" in the context of Eluard's studies, this question is almost unexplored in the post-Soviet and Ukrainian scientific reception. In the works of O. Benina, I. Ehrenburg, V. Soloveychik, S. Velykovsky attention is focused on the general analysis of P. Eluard's poetry, his experience in the use of verlibre, automatic writing. P. Eluard's contribution to the development of visual poetry and the intermedia nature of his works were partially studied by T. Balashova, Y. Dovga, I. Medvedeva, and the experience of the poet's joint work in tandem with illustrators became the object of study in E. Miroshnikova's explorations. But there are no works that would study in detail the genre of surrealism and the "picto-poetry" of Paul Eluard in the context of intermedality.

Thus, the relevance of the dissertation is due to the lack of modern ukrainian and foreign literary studies of complex works, which would systematically consider the genre of surrealism as a field of art and the contribution of "picto-poetry" by Paul Eluard in the theory of intermediality as a synthesis of arts in one work.

In a few works by French scientists (S. Caron, J.-L. Benoit, M.-F. Leudet, C. Leconte, etc.) only some aspects of the nature of the synthesis of graphic and textual components of the anthology "Free Hands" are considered, but the problem of the poetics of the pictopoetic work of P. Eluard and Man Ray as a phenomenon significant for the genre search of surrealists is not explored at all. The study of this problem will allow us to approach not only a more exact analysis of the work of P. Eluard as one of the central figures of French surrealism, but also to understand the system of genres of this artistic field of art, without which the picture of French and world poetry is not complete. Filling these gaps in the scientific discourse of modern literary criticism will help to form an idea of the peculiarities of intermedia poetry as a phenomenon of literature in transition in general, its genre, ideological and poetic identity, thus clarifying the place and role of surrealism in the gradual development of all these facts determines the theoretical and historical-literary relevance of dissertation research.

The object of research is an anthology of “picto-poetry” by P. Eluard and Man Ray “Free Hands” in the context of the work of P. Eluard.

The subject of research is particular qualities of Paul Eluard’s poetics of “picto-poetry” in the anthology “Free Hands” by P. Eluard and Man Ray.

The purpose of the study is to determine the genesis, ideological and artistic preconditions and to identify the originality of the poetics of “picto-poetry” by Paul Eluard in the anthology of P. Eluard and Man Ray “Free Hands”.

The purpose of the study defines specific **tasks**:

1) to determine the characteristic features of the aesthetics of surrealism in the context of theoretical understanding of intermediality;

2) to clarify the literary interpretation of the concept of “picto-poésie” in modern scientific discourse;

3) to outline the main directions of critical reception of the phenomenon of “picto-poetry” by Paul Eluard;

4) to characterize the evolution of the poetics of P. Eluard’s lyrics on the way to “picto-poetry”;

5) to determine the essence of the composition “in four hands” and the peculiarities of the poetics of the title of the anthology “Free Hands”;

6) to analyze the surrealist images in the anthology “Free Hands” and the means of their embodiment: metric, sound, stylistic;

7) to determine the nature of the dialogue between the poet and the graphic artist, which determined the poetic originality of the anthology of P. Eluard and M. Ray.

The theoretical and methodological basis of the dissertation consists of theoretical works of Ukrainian and foreign literary critics who studied the problem of the synthesis of arts in one work (works by L. Andreev, M. Bakhtin, T. Balashova, D. Likhachev, V. Pinkovsky, O. Potebnya, Y. Tynyanov, S. Velykovsky, A. Veselovsky, V. Vinogradov), poetic research (M. Gasparov, Y. Lotman), the specifics of poetry and prose (M. Nikola, J. Rubo, O. Fedotov), the works of scientists who analyzed intermediality as a phenomenon of artistic

transitional epochs (G. Bobylevych, O. Borisova, T. Bovsunivska, E. Fesenko, T. Grebenyuk, A. Hansen-Leve, I. Ilyin, O. Kalashnikova, N. Mochernyuk, D. Nalyvayko, N. Pivovarova, I. Raevsky, M. Shapoval, O. Tarannikov, N. Tishunina, G. Varnatska, J. Yukhymuk, D. Zatonsky), as well as the study of visual poetry as a synthetic phenomenon in the connection of two arts (works by O. Anikeeva, K. Denker, Y. Gik, L. Prokhorova). In the study of the poetics of “pictopoetry” by P. Eluard, we also rely on the work of scholars who studied the literary process of the first half of the twentieth century in general (V. Fesenko, L. Garmash, O. Pronkevich, O. Silaev) and in particular the work of P. Eluard (T. Balashova, O. Benina, Y. Dovgaya, I. Ehrenburg, I. Medvedeva, E. Miroshnikova, V. Soloveychik, S. Velikovskiy), paid attention to the works on the analysis of French literature of the XX-early XXI century (T. Bovsunivska, V. Fesenko, O. Kalashnikova, S. Kryvoruchko, A. Stepanova).

The research methodology is conditioned by a big range of tasks and provides a combination of classical and modern methods of analysis. The work uses historical and literary, comparative, biographical, genre, psychoanalytic research methods. Given the intermediate nature of the studied material, the work combines methods of research of poetic and graphic work, namely: semantic-poetic, lexical and phonological analysis of poetic text in conjunction with the analysis of line rhythm as the main pictorial means of graphics in the anthology of P. Eluard and M. Ray which creates a special rhythmic pattern of pictopoetic miniatures; specific methods of analysis of works of plastic arts are also used: iconographic, iconological, formal-stylistic. The anthology is considered as a complete work, and the method of structural and semantic analysis allows to identify connections between different sign systems.

The scientific novelty of the dissertation is due to the fact that it is the first experience of a comprehensive study of the specifics of “picto-poetry” as a phenomenon of surreal poetic art on the example of the anthology of P. Eluard and Man Ray “Free Hands” and it allows to do a contribution to the classification of surrealist genres. The paper reveals forms of P. Eluard's use of a special principle of

organization of the space in literary work, where graphic realities also become “text”. The study of verbal and nonverbal components of pictopoetic texts of the anthology in their complex interaction demonstrates the logic of constructing the structure of works of surrealism.

The theoretical significance of the work is that it can contribute to the theoretical understanding of ekphrasis, a kind of interaction of the arts in the literary works of surrealists and representatives of other transitional artistic epochs. The work summarizes the knowledge of P. Eluard as the founder of a new form of intermedia poetic practice in the framework of surrealism, identifies the path of P. Eluard to create this creative approach, and systematizes the development of literary critics and other researchers of P. Eluard. Understanding the phenomenon of “picto-poetry” by P. Eluard in terms of genre and ideological innovation of the surrealists of the twentieth century indicates the prospects for further research.

The practical significance of the work is that the results of the dissertation can have a significant impact on the study of poetic practices of surrealists of the twentieth century and the formation of new art forms that continue to develop and transform in the practices of contemporary artists. The results of the study can also be used in the preparation of special courses in French literature and culture of the first half of the twentieth century (in particular, of P. Eluard), as well as courses in theory and history of literature. The obtained results will be useful for writing master's, bachelor's and course works, teaching and methodical manuals, etc.

The connection with scientific programs, plans, topics. The dissertation is made according to the plan of research work of the Department of Foreign Literature of Oles Honchar Dnipro National University “Classics and modernity: discourse of dialogue”.

Applicant's personal contribution. The dissertation and articles, which set out the main provisions of the work, were written by the author of the study independently and individually.

The approbation of work. The main provisions of the dissertation were presented and discussed at international conferences: International scientific-

practical Internet conference “Modern movement of science” (New York, 2018); All-Ukrainian Forum of Students, Postgraduate Students and Young Scientists (Dnipro, 2019); International scientific-practical conference “Research of different directions of development of philological sciences in Ukraine and the EU” (Dnipro, 2019); All-Ukrainian Scientific Conference “Fiction of Reality / Reality of Fiction”, Dnipro, 2019); All-Ukrainian scientific conference “Word as a fact and a factor of literature. XVIII Philological readings in memory of N. S. Schreider” (Dnipro, February 5, 2021); “Issues of modern philology in the context of the interaction of languages and cultures” (Venice, December 27–28, 2019).

Publications. According to the results of the research, 8 articles were published, of which 6 articles – in professional anthologies of Ukraine, 2 – in foreign anthologies, 5 publications of approbation nature.

The structure and scope of the study. The work consists of introduction, three sections, conclusions, a list of sources used (194 items), a list of illustrative material (12 items) and appendices (3). The total volume of the text is 213 pages, the main text is 189 pages.

The introduction substantiates the relevance of the topic, defines the purpose, object, subject, objectives and research methods, reveals the scientific novelty, practical and theoretical significance of the research results, describes the testing of the results obtained during the study.

The first section of the study “Theoretical principles of studying the poetics of French surrealism as an artistic direction” analyzes the aesthetics of surrealism in the context of theoretical understanding of intermediality, the current state of literary interpretation of the concept of “picto-poetry”, the nature and main directions of research of “pictopoetry” The analysis of the theoretical understanding of the aesthetics of surrealism showed that there is a significant amount of research on surrealism as a direction and its individual representatives, but in modern science there is not enough fundamental work to study all aspects of the poetics of surrealism, and in particular its phenomenon and interme role in the formation of the aesthetics of surrealism.

In addition, the section analyzes various approaches to the study of visual poetry and the place of the phenomenon of “pictopoetry” in it, as well as provides its own interpretation of this definition.

The study of the main directions of the critical reception of the phenomenon of “pictopoetry” by Paul Eluard, carried out in this section, allows us to outline the range of unsolved problems and determine their relevance for modern literary criticism. It was found that, as a rule, various aspects of the poet’s work were studied (early poetry, main images that are pervasive in all poems, underground work of P. Eluard, etc.), but the nature of Eluard’s innovative poetry characteristic of art synthesis in one work was considered only briefly and superficially (T. Balashova, I. Medvedeva, E. Miroshnikova). Foreign, Soviet, post-Soviet and Ukrainian literary criticism has not yet posed as a significant and topical problem the identity of the poetics of P. Eluard’s “picto-poetry”.

The second section of “The Genesis of P. Eluard’s Picto-Poetry” analyzes the process of assimilation by the poet of surrealist canons and the formation in the poetry of P. Eluard’s lyrics innovative principles of creating poetic reality on the way to “picto-poetry”.

The main stages of the poet’s work are identified: the early stage (1913–1916), which is determined by the proximity to traditional poetry, but already in this period in the creative style of P. Eluard formed conciseness, specificity in the expression of thoughts and images, affected the genre of short poetry; the second period of the poet's work was the Dadaist period (1918–1923), in which he quickly became disillusioned and turned to the Surrealists (1923–1942). However, even among the surrealist poets P. Eluard differs in freedom from any postulates, canons, rules and norms, choosing the role of “eternal rebel”, who is constantly in search of new forms, directions.

The poet follows the basic canons and rules shown in surrealism: the principles of “automatic writing”, the use of verlibre, which destroyed all conventions in poetry and is now considered a synthesis of poetry and prose, the introduction of visual symbols and components. But at the same time he goes further,

acting as an innovator: he mixes different types of art in one work, abandoning the main canons of these arts, and thus creates a fundamentally new type of intermedia poetry, in which, unlike existing forms of visual poetry in surrealism, none of the arts or channels of perception is dominant, but forms a harmonious combination with others.

The third section of the study “Poetics of the anthology ‘Free Hands’” devoted to the analysis of a peculiar composition “in four hands”, poetics of the collection, techniques of creating surreal images in “Free Hands”, research of the nature of dialogue of artists as a process of creative combination of principles of artistic reflection of the world in two arts: visual and poetic. The genesis of the anthology “Free Hands”, the events that preceded its creation and inspired friends to work together are also considered. The experience of P. Eluard and M. Ray in creating a unique and innovative phenomenon, which changed the established notion of the connection between text and image in a poetic work, rethought the meaning of the concept of “illustration” in literature.

It is determined that in the anthology of P. Eluard and M. Ray text and images exist on the parity of two equal “parts”: the poet’s and graphic’s, when the poem turns into a duo (a new form of ekphrasis, which involves not quoting one or more other texts), but the relationship, dialogue between these texts). This forms are part of intermediality, which is original and is still waiting for a terminological definition.

The study demonstrates that the poetics of the anthology “Free Hands” is rich in a kind of poetic associativity, imagery, permeability not only inter-genre but also inter-media boundaries, complemented by the use of “picto-poetry” graphic art. The unique level of interaction of textual and graphic elements of poetry is determined. Man Ray and P. Eluard write a poem in parallel, combining the image and its verbal feeling, in the collection we see a constant alternation of such double pictures, which is the main principle of it.

The conclusions present the results of a study that demonstrates that it is the “morphology of surrealism” – a system of genres of this artistic field that remains unnoticed by both domestic and foreign scholars. Isolated attempts to analyze certain

features of the genre nature of surrealist poetic works have not formed a systematic view of this important problem, and the question of M.-P. Beranger “Is Surrealism the Creator of Genres?”, remains open. Against this background, the analysis of specific artistic phenomena of surrealism, namely, its visual poetry becomes very relevant.

The experience of working on the pictopoetic anthology “Free Hands” can be considered quite important in the poetic experiment of P. Eluard as a poet-rebel, poet-innovator, who preceded the era and went far beyond not only canonical poetic genre forms, but even traditions of surrealism as the least conservative art field of all known today.

It is determined that the application of the intermedia approach to the image of the boundary state, in which surreal images are intertwined at the level of the poetic word and drawing, creating new meanings, determines the poetics of the anthology “in four hands”. The combination of drawing and text is not new to surrealism or to previous epochs, because such a synthesis of arts dates back to primitive times. However, in the context of surrealist poetry this phenomenon makes it possible to return to syncretic worldview as a full and true human perception of the world, as well as to define new meanings and forms of self-expression discovered directly by surrealists. In addition, it is important to note that this study is not limited to surrealism and is not limited to it. The work outlines the basic principles of intermediality, prospects for its development and future understanding.

Key words: Paul Eluard, Man Ray, “Les mains libres”, surrealism, genre system of poetry of surrealism, “picto-poetry”, picto-poésie, synthesis of arts, intermediality, dialogue of artists, collection “in four hands”.

Список публікацій здобувача
Наукові праці, у яких опубліковані основні наукові результати
дисертації

1. Івлєва Ю.О. Інтермедіальна специфіка збірки Поля Елюара та Мана Рея «Les mains libres». *Збірник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна. Серія “Філологія”*. Харків, 2020. Вип. 86. С. 28–35.

2. Івлєва Ю.О. Психологія сприйняття подвійного коду в збірці Поля Елюара та Мана Рея «Les mains libres» («Вільні руки»). *Вчені записки Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського. Серія “Філологія.Соціальні комунікації”*. Київ, 2020. Том 31 (70). №1. С. 53–61.

3. Івлєва Ю.О. Теоретична рецепція еволюції творчості Поля Елюара на шляху до «пиктопоезії». *Література в контексті культури*. Вип. 32. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2019. С. 72–79.

4. Івлєва Ю.О. Концепція пиктографії як передумова створення збірки Поля Елюара та Мана Рея «Les mains libres». *Філологічні трактати*. Том 12 (№2). Суми: Видавництво Сумського державного університету, 2020. С. 22–29.

5. Івлєва Ю.О. Етимологія поняття «picto-poésie» («живо-поезія») та його наукове осмислення. *Література в контексті культури*. Вип. 31. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2019. С. 55–62.

**Наукові праці, у яких опубліковані основні наукові результати
дисертації в періодичних наукових виданнях держав, які входять до
Організації економічного співробітництва та розвитку та/ або
Європейського Союзу**

6. Івлєва Ю.О. Сюрреалістична поетика Поля Елюара: канон та новації. *Modern engineering and innovate technologies*. Issue № 11, part 2. Germany, Karlsruhe: Sergeieva/Co, March 2020. P. 9–15.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

7. Івлєва Ю.О. Слово як одна зі складових феномену інтермедіальності у збірці Поля Елюара та Мана Рея «Les mains libres». Всеукраїнська наукова конференція «Слово як факт і фактор літератури». XVIII Філологічні читання пам'яті Н. С. Шрейдер (Дніпро, 5 лютого 2021 року).

8. Івлєва Ю.О. Теоретичні засади «пиктопоезії» у збірці Поля Елюара та М.Рея «Les mains libres». IV Міжнародна науково-практична інтернет-конференція «Сучасний рух науки» (Нью-Йорк, 6-7 грудня 2018 року).

9. Івлєва Ю.О. Синтетичний маніфест «PICTOPROEZIA» («МАНІФЕСТ ПІКТОПОЕЗІЇ») Віктора Браунера та Іларіє Воронки як теоретична платформа пиктопоезії французьких сюрреалістів. Міжнародна науково-практична конференція «Дослідження різних напрямів розвитку філологічних наук в Україні та ЄС» (Дніпро, 20–21 вересня 2019 р.).

10. Івлєва Ю.О. Пиктопоетична збірка Поля Елюара та Мана Рея «Les mains libres» як форма дуєтного втілення візуально-перцептивного сприйняття світу. Всеукраїнська наукова конференція «Фікція реальності/Реальність фікції» (Дніпро, 2019).

11. Івлєва Ю.О. Основні проблеми вивчення «пиктопоезії» Поля Елюара. Конференції «Питання сучасної філології в контексті взаємодії мов і культур» (Венеція, 27–28 грудня, 2019 р.).

**Наукові праці, які додатково відображають наукові результати
дисертації**

12. Івлєва Ю.О. «Пикто-поетична» техніка візуальної лірики Поля Елюара. *Modern scientific researches*. Issue № 11, part 4. Belarus, Minsk: Yolnat PE, March 2020. P. 45–50.

13. Івлєва Ю.О. Жанрово-стильові особливості «живо-поезії» Поля Елюара. *Філологічні науки: зб. матер. підсумкової наук. студ. та викладачів. Ч.2*. Дніпро: Акцент ПП, 2017. С. 68–73.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ.....	2
ВСТУП.....	27
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ПОЕТИКИ ФРАНЦУЗЬКОГО СЮРРЕАЛІЗМУ ЯК ХУДОЖНЬОГО НАПРЯМУ...	36
1.1. Естетика сюрреалізму в контексті теоретичного осмислення інтермедіальності.....	36
1.2. Поняття « <i>picto-poésie</i> » в сучасному літературознавстві.....	53
1.3. «Піктопоезія» Поля Елюара в критичній рецензії	78
Висновки до розділу 1.....	90
РОЗДІЛ 2. ГЕНЕЗА «ПІКТОПОЕЗІЇ» П. ЕЛЮАРА.....	95
2.1. Сюрреалістична поетика П. Елюара: канон та новації.....	95
2.2. Поетика лірики П. Елюара на шляху до «піктопоезії».....	113
Висновки до розділу 2.....	129
РОЗДІЛ 3. ПОЕТИКА ЗБІРКИ «LES MAINS LIBRES».....	133
3.1. Композиція «у чотири руки» та поетика назви збірки.....	133
3.2. Сюрреалістичні образи в збірці « <i>Les Mains libres</i> ».....	143
3.3. Діалог художників як синтез двох видів мистецтва – візуального та поетичного.....	166
Висновки до розділу 3.....	179
ВИСНОВКИ.....	184
ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА.....	190
СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ.....	208
ДОДАТКИ.....	209

ВСТУП

Доба сюрреалізму в історії мистецтва стала одним з найяскравіших новаторських періодів. Діяльність сюрреалістів розширила мистецьке бачення до не відомих раніше меж. Зокрема, ці здобутки спостерігаємо й у поетичній царині, де А. Бретон, В. Браунер, П. Елюар та інші представники напряду продовжили пошуки нових поетичних інтермедіальних форм.

Водночас сюрреалізм є феноменом, який міг виникнути лише на зламі епох в умовах глобальних криз ХХ ст. Ознаменувавши собою зміну парадигми художнього бачення та мислення загалом, він ставши джерелом безлічі експериментів, пошуків та здобутків.

Сюрреалізм – явище світового масштабу, яскраво виражене і в літературі, і в живописі, і в музичному мистецтві різних країн: у 1920-ті роки склалося швейцарське угруповання дадаїстів і помітна група сюрреалістів в Бельгії та Сербії. Уже 1924 р. у Бельгії поети П. Нуже, К. Геманс, М. Леконт заснували сюрреалістичний журнал “Корреспонданс”. Сюрреалістичний живопись Бельгії позначений ім’ям художника Рене Магрітта. Однак у літературі Італії та Іспанії вплив сюрреалістів помітити важко. Наприклад, автор великої праці “Сюрреалізм в іспанській літературі: інтерпретація основних тенденцій від постромантизму до іспанського авангарду” (1968 р.) П. Іллі констатує відсутність реального історичного розвитку сюрреалізму як течії в Іспанії – в іспанській літературі були лише окремі елементи цього напряду у творчості деяких її представників (Антоніо Мачадо, Вісенте Алейксандре, Федеріко Гарсія Лорка). Натомість сюрреалізм виявився в італійському музичному мистецтві (Альберто Савініо, Лучано Беріо) й у творчості іспанського живописця Сальвадора Далі.

У роботі дотримуємося думки, що сюрреалізм у літературі найяскравіше був представлений у Франції – і саме в поезії, де він був програмно визначений. Натомість, усвідомлюючи типологічну спорідненість різнонаціональних художніх явищ, які можна віднести до візуальної поезії

(книжки поезомалярства Михайля Семенка, “Окна РОСТА” В. Маяковського, поезія на картках Л. Рубінштейна тощо), ми обмежили поле дослідження збіркою П. Елюара в контексті творчості цього поета й пошуків французьких сюрреалістів.

Жанровий репертуар сюрреалістів визначається надзвичайною різноманітністю, пошуковим характером та свободою від обмежень. Система жанрів сюрреалістичної поезії – розгалужене явище, умови формування якого характеризуються коротким часовим проміжком існування самого сюрреалізму як мистецької епохи. Однак ця система поки що лишається поза увагою як українських, так і зарубіжних учених. Поодинокі спроби проаналізувати окремі риси жанрової природи сюрреалістичних поетичних творів не сформували системного погляду на цю важливу проблему, і питання М.-П. Беранже “Чи є сюрреалізм творцем жанрів?” залишається відкритим. З огляду на це аналіз конкретних художніх явищ сюрреалізму, а саме його візуальної поезії, набуває неабиякої актуальності.

Вважаємо, що, з одного боку, причиною відсутності детальних розробок щодо жанрової системи сюрреалізму є швидкоплинність існування самого мистецького напрямку – хоч формально вважається, що він проіснував до 60-х рр. ХХ ст., на той момент сюрреалізм як такий уже 30 років як зупинився у своєму внутрішньому розвитку та почав трансформуватися в пізніші мистецькі течії. Відповідно, й існування утворених у межах сюрреалізму жанрів було недовготривалим, а тому складним для вивчення.

Спробу осмислення жанрів сюрреалістської поезії здійснив у своїй докторській дисертації В. Пінковський [91], проте навіть у контексті цього серйозного дослідження “пиктопоезія” П. Елюара залишилася поза увагою. Значною мірою така ситуація зумовлена загальною нерозробленістю питання про жанри сюрреалістичної поезії в сучасному літературознавстві, про що говорить, зокрема, і сам В. Пінковський.

“Пиктопоезія” П. Елюара та Мана Рея як унікальне, специфічне інтермедіальне поєднання графіки та поезії у форматі спільної роботи поета та

художника “у чотири руки” є одним з таких неординарних, знакових для жанрових пошуків сюрреалістів художніх явищ. Вони, на жаль, ще не стали об’єктом аналізу ані у французькому літературознавстві, де лише в 6% дисертацій, написаних останніми роками та присвячених сюрреалізму, було сфокусовано на творчості П. Елюара (жодну з них не було захищено), ані в українському, радянському чи слов’янському.

Дедалі більше сучасних французьких літературознавців звертається до творчої спадщини П. Елюара, однак одиниці з них фокусуються на специфіці його збірки “Les Mains libres”. Зокрема, у нечисленних роботах французьких науковців (S. Caron [153], J.-L. Benoit [140], M.-F. Leudet, C. Leconte [170] та ін.) розглянуто лише окремі аспекти природи синтезу графічного та текстового компонентів збірки “Les Mains libres”, а проблему поетики піктопоетичного твору П. Елюара та Мана Рея як знакового для жанрових пошуків сюрреалістів явища взагалі не поставлено.

Що ж до специфіки поетики “піктопоезії” П. Елюара, то вона на сьогодні залишається майже не дослідженою. У працях І. Еренбурга, С. Великовського увага зосереджена на загальному аналізі поезії П. Елюара, розглянуто його досвід у використанні верлібру, автоматичного письма. Внесок П. Елюара в розвиток візуальної поезії та інтермедіальна природа його творів лише частково розглянули Т. Балашова [5], Ю. Довгая [41], І. Медведєва [79], а досвід спільної праці поета в тандемі з художниками-ілюстраторами не ставав предметом спеціального аналізу, хоч деякі його аспекти проаналізовано в розвідках Є. Мірошникової [80].

В українському елюарознавстві увага вчених зосереджена на вивченні біографії, окремих технічних прийомів поета – використання верлібру, автоматичного письма (О. Беніна [9], В. Соловейчик [106]), – але поетика “піктопоезії” П. Елюара як знакового явища поезії сюрреалізму і яскравого вияву жанрових новацій у межах цього напрямку не розглянута.

Поняття “піктопоезія”, розроблене теоретично В. Браунером та явлене П. Елюаром у збірці “Les Mains libres”, втілює інтермедіальні пошуки

сюрреалістів ХХ ст. в цілому, а також унікальний досвід співтворчості двох митців-сюрреалістів на принципово новому рівні, який виходить далеко за межі традиційної співпраці поета та художника-ілюстратора. Тож “пиктопоезію” П. Елюара розуміємо як інноваційну форму сюрреалістичної поезії, побудовану на принципі синтезу мистецтв, інтермедіальності. Її вивчення видається актуальним як у руслі осмислення доробку поетів-сюрреалістів загалом, так і в контексті елюарознавства, де все ще залишається недостатньо розкритою постать поета як новатора, практика інтермедіального мистецтва, який випереджав епоху й звільнився від приписів не лише канонічних поетичних жанрових форм, а й навіть “традицій” сюрреалізму – найменш консервативного мистецького напрямку з усіх відомих на сьогодні.

Тож дослідження поетики “пиктопоезії” як одного з варіантів жанрових пошуків доби сюрреалізму, побудованого на принципі інтермедіальності та синтезу мистецтв, залишається актуальним для сучасного літературознавства, що зумовлює звернення до цієї проблеми в дослідженні. Зазначені аспекти актуалізують необхідність систематизації знань щодо естетики інтермедіальності в контексті сюрреалістичної поезії та формування на цій естетичній основі нової форми візуальної поезії – “пиктопоезії” П. Елюара та Мана Рея.

У роботі спираємося теоретичні та історико-літературні праці вітчизняних і зарубіжних літературознавців, присвячені феномену сюрреалізму та його ролі в розвитку мистецтв ХХ століття (роботи Л. Андрєєва [2], Т. Балашової [5], М. Бахтіна [7], С. Великовського [22; 23], А. Веселовського [24], В. Виноградова [25], Д. Лихачова [74], В. Пінковського [91; 92], О. Потебні [95], Ю. Тинянова [114]), віршознавчі дослідження (М. Гаспаров [28], Ю. Лотман [76]), дослідження специфіки поезії та прози (М. Нікола [85], Ж. Рубо [188], О. Федотов [116]), розвідки вчених, які аналізували інтермедіальність як феномен мистецьких перехідних епох (Г. Бобилевич [12], Т. Бовсунівська [13], О. Борисова [14; 15; 16], Г. Варнацька [21], Т. Гребенюк [34], Д. Затонський [47], І. Ільїна [49], О. Калашникова [56];

57], Н. Мочернюк [83], Д. Наливайко [84], Н. Пивоварова [89], І. Раєвські [186], О. Таранникова [110], Н. Тішуніна [112], А. Ханзен-Леве [119; 165], М. Шаповал [125], Є. Фесенко [117; 118], Я. Юхимук [134]), а також дослідження візуальної поезії як синтетичного феномену на стику двох мистецтв (роботи О. Анікеєвої [3], Ю. Гіка [33], К. Денкера [39; 40], Л. Прохорової [97]). У дослідженні поезики “пиктопоезії” П. Елюара ми спираємося також на праці науковців, які вивчали літературний процес першої половини ХХ ст. загалом (В. Фесенко [117; 118], О. Силаєв [103], Л. Гармаш [27], О. Пронкевич [96]) і, зокрема, творчість П. Елюара (Т. Балашова [5], О. Беніна [9], С. Великовський [22; 23], Ю. Довгая [41], І. Еренбург [130; 131], І. Медведєва [79], Є. Мірошникова [80], В. Соловейчик [106]), враховуємо роботи, присвячені аналізу французької літератури ХХ – початку ХХІ століття (Т. Бовсунівська [13], О. Калашникова [56; 57], С. Криворучко [64], А. Степанова [108], В. Фесенко [117; 118]).

Вивчення поезики “пиктопоезії” в межах сюрреалізму сприяє формуванню уявлення про особливості інтермедіальної поезії як феномену літератури перехідних періодів, її жанрової, ідейної та поетологічної самобутності в контексті розвитку постмодерністської літератури, а також дозволяє визначити особливості поезики “пиктопоезії” – феномену сюрреалістичної поезії, ширше осмислити постать П. Елюара як поета-новатора.

Актуальність дослідження “пиктопоезії” П. Елюара полягає в необхідності заповнення наявних прогалів у науковій рецепції жанрової системи сюрреалістичної поезії, зокрема новаторської, експериментальної діяльності П. Елюара, у руслі інтермедіальних поетичних практик. “Пиктопоезія” та інші інтермедіальні явища поезії сюрреалізму мають вагоме значення як приклади розширення можливостей поезії в синкретичному напрямі, а також як елементи системи жанрів поезії ХХ ст., які й до сьогодні не отримали повного наукового осмислення й залишаються поза увагою як зарубіжних, так і українських літературознавців.

Отже, дослідження поетики “пиктопоезії” – одного з варіантів жанрових пошуків доби сюрреалізму, побудованого на принципі інтермедіальності та синтезу мистецтв, – залишається актуальним для сучасного літературознавства, що зумовлює звернення до цієї проблеми в дослідженні. Зазначені аспекти актуалізують необхідність систематизації знань щодо естетики інтермедіальності в контексті сюрреалістичної поезії та формування на цій основі нової форми візуальної поезії – “пиктопоезії” П. Елюара та Мана Рея.

Об’єктом дослідження є збірка “пиктопоезії” П. Елюара та Мана Рея “Les Mains libres” у контексті творчості П. Елюара.

Предмет дослідження – поетика “пиктопоезії” Поля Елюара в збірці П. Елюара та Мана Рея “Les Mains libres”.

Мета дослідження полягає у виявленні своєрідності поетики “пиктопоезії” П. Елюара як інноваційної інтермедіальної форми сюрреалістичної поезії у збірці П. Елюара та Мана Рея “Les Mains libres”.

Мета дослідження зумовлює його конкретні **завдання**:

- 1) визначити характерні риси естетики сюрреалізму в контексті теоретичного осмислення інтермедіальності;
- 2) уточнити літературознавче тлумачення поняття “picto-poésie” в сучасному науковому дискурсі;
- 3) окреслити основні напрями критичної реценції феномену “пиктопоезії” Поля Елюара;
- 4) охарактеризувати еволюцію поетики лірики П. Елюара на шляху до “пиктопоезії”;
- 5) визначити сутність композиції “у чотири руки” та особливості поетики назви збірки;
- 6) здійснити аналіз сюрреалістичних образів у збірці “Les Mains libres” та засобів їх втілення – метричних, звукових, стилістичних;
- 7) розглянути діалог художників у контексті збірки “Les Mains libres” як синтез двох видів мистецтва, візуального та поетичного.

Методи дослідження. Поставлені завдання та зазначені об'єкт і предмет дослідження потребують поєднання класичних та сучасних методик аналізу. Зокрема, у роботі використано історико-літературний, порівняльний та біографічний методи дослідження, які дозволяють визначити роль та місце творчості П. Елюара в розвитку сюрреалістичної інтермедіальної традиції в поезії ХХ ст. Застосовані в роботі жанрологічний та порівняльний методи дають змогу окреслити особливості нового напрямку поезії, створеної П. Елюаром та Маном Реєм, та визначити значення такої творчої знахідки для розвитку французької та світової літератури ХХ і ХХІ ст. у зв'язку з поетичною традицією та новаціями сюрреалістів.

Враховуючи інтермедіальний характер досліджуваного матеріалу, у роботі застосовуємо методи дослідження поетичного та графічного твору, а саме: семантико-поетологічний, лексичний та фонологічний аналіз поетичного тексту разом з аналізом ритму лінії як головного зображувального засобу графіки, що в збірці П. Елюара та Мана Рея створює особливий ритмічний малюнок піктопоетичних мініатюр; використовуємо й специфічні методи аналізу творів пластичних мистецтв: іконографічний, іконологічний, формально-стилістичний.

Разом з кольоросемантичним аналізом такі методи дослідження дозволяють оцінити фонетичні, ритмічні, колористичні, асоціативні та інші емоційні компоненти тексту збірки в єдності поетичного й графічного її компонентів. Діагностика метапрограм передбачає оцінку задіяних у тексті каналів репрезентації, здійснено аналіз суб'єктивної організації простору, часу й руху. Збірку розглянуто як цілісний твір, а метод структурного та семантичного аналізу дозволяє виявити зв'язки між різними знаковими системами (візуальними, пластичними тощо).

Наукова новизна дисертації зумовлена тим, що вона являє собою першу спробу комплексного дослідження специфіки "піктопоезії" як досвіду сюрреалістичного поетичного мистецтва на прикладі збірки П. Елюара та Мана Рея "Les Mains libres" та є внеском у розроблення класифікації жанрів

сюрреалізму. У роботі виявлено форми використання П. Елюаром особливого принципу організації простору літературного твору, де “текстом” стають і графічні реалії, а вивчення елементів піктопоетичних текстів збірки в їх складній взаємодії демонструє логіку побудови творів сюрреалізму. Окрім цього, у роботі подано власну дефініцію феномену “піктопоезії”, а також визначення унікальної форми інтермедіальності, яку пропонуємо називати “дуовірш”.

Теоретичне значення роботи полягає в тому, що вона може сприяти теоретичному осмисленню екфрасису, своєрідних форм взаємодії мистецтв у літературних творах сюрреалістів та представників інших перехідних мистецьких епох. У роботі узагальнено знання про П. Елюара як основоположника нової форми інтермедіальної поетичної практики в межах сюрреалізму, проаналізовано шлях П. Елюара до цього творчого підходу, а також систематизовано розробки літературознавців, критиків та інших дослідників творчості поета. Осмислення феномену “піктопоезії” П. Елюара в аспекті жанрово-ідейного новаторства сюрреалістів ХХ ст. являє собою перспективну проблему для досліджень.

Практичне значення роботи полягає в тому, що результати дослідження можуть мати вагомий вплив на вивчення поетичних практик сюрреалістів ХХ ст., а також на уточнення наявних на сьогодні знань та уявлень істориків, біографів та теоретиків літератури про жанрові зміни в літературі ХХ ст. та утворення нових форм мистецтва, які продовжують розвиватися та трансформуватися й у практиках сучасних митців.

Результати дослідження можуть бути використані під час підготовки спеціальних курсів з французької літератури та культури першої половини ХХ ст. (зокрема, з творчості П. Елюара), курсів з теорії та історії літератури, під час написання магістерських, бакалаврських та курсових робіт, навчальних і методичних посібників тощо.

Особистий внесок здобувача полягає в комплексному аналізі поетики “піктопоезії” французького поета-сюрреаліста П. Елюара та в розробленні

підходів до вивчення інтермедіальних зразків сюрреалістичної поезії ХХ ст. У дослідженні жанрових, поетологічних, ідейних та естетичних особливостей збірки П. Елюара та Мана Рея “Les Mains libres” особистий внесок здобувача визначається також рівнем фахових знань у галузі французької мови та літератури. Концептуальне розроблення проблеми та його реалізацію в цьому науковому дослідженні виконано самостійно. Текст дисертації, автореферат та основні опубліковані статті написані автором одноосібно. Отримані висновки й теоретичні положення сформульовані безпосередньо автором.

Апробація роботи. Основні положення дисертаційної роботи було представлено та обговорено на міжнародних конференціях: Міжнародна науково-практична інтернет-конференція “Сучасний рух науки” (Нью-Йорк, 2018); Всеукраїнський форум студентів, аспірантів і молодих учених, (Дніпро, 2019); Міжнародна науково-практична конференція “Дослідження різних напрямів розвитку філологічних наук в Україні та ЄС” (Дніпро, 2019); Всеукраїнська наукова конференція “Фікція реальності/Реальність фікції”, Дніпро, 2019); “Питання сучасної філології в контексті взаємодії мов і культур” (Венеція, 27–28 грудня, 2019 р.); Всеукраїнська наукова конференція “Слово як факт і фактор літератури. ХVІІІ Філологічні читання пам’яті Н. С. Шрейдер” (Дніпро, 5 лютого 2021 року).

Структура роботи. Структура роботи зумовлена метою та завданнями дослідження. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (194 позиції), списку ілюстративного матеріалу (12 позицій) та додатків (3). Загальний обсяг тексту – 213 сторінок, основний текст – 189 сторінок.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ПОЕТИКИ ФРАНЦУЗЬКОГО СЮРРЕАЛІЗМУ ЯК ХУДОЖНЬОГО НАПРЯМУ

1.1. Естетика сюрреалізму в контексті теоретичного осмислення інтермедіальності

Сюрреалізм був та залишається одним з найбільш яскравих, суперечливих, епатажних, цікавих і водночас складних для розуміння мистецьких напрямів ХХ ст. Це загальноєвропейське культурне явище, яке охоплює безліч видів мистецтва (образотворче мистецтво, літературу й кіно, художню фотографію тощо), а також сфери критики, мистецтвознавства. Сюрреалізм включає філософські концепти, містить у собі безліч аспектів, які неможливо осягнути без звернення до інших наукових галузей, таких як соціологія, історія, естетика, етика тощо.

М. Герман розглядає епоху модернізму як предтечу сюрреалізму. Аналіз його дослідження “Модернізм. Искусство первой половины ХХ века” показав, що передумови використання новітніх мистецьких практик авангардистами, а згодом і сюрреалістами існували вже в добу модернізму. М. Герман вважає, що модернізм сам собою являє систему нових художніх кодів, які переплітаються між собою в раніше не знаних формах. Це революційний етап становлення новітнього мистецтва ХХ ст. [32, с. 8–9].

Італійський філософ Б. Кроче в роботі “Естетика як наука про виродження і загальна лінгвістика” обґрунтовує домінанту експресії та художності, притаманних модернізму, над копіюванням дійсності та вказує, що саме модернізм затвердив у мистецтві необхідність формального пошуку нових форм, жанрів та підходів [за 32, с. 32]. Згодом ці пошуки й вилилися в утворення безлічі химерних з погляду класичної поезії жанрів сюрреалізму, серед яких були й ті, що базуються на принципі інтермедіальності.

Українська дослідниця С. Павличко вказує: “Модерне мистецтво – це мистецтво символів, знаків. Саме це – його головна мова, а не та національна

мова, якою пишеться твір” [87, с. 367]. Базуючись на цій думці, стверджуємо, що сюрреалісти продовжили пошук нових способів вираження ідеї мистецького твору, який здійснювали до них представники більш ранніх напрямів модернізму, і почали використовувати різні символічні системи (включаючи й ті, що належать до інших видів мистецтва – музики, образотворчого мистецтва, кіно тощо).

Польська літературознавиця М. Швідерська зауважує “неміметичний характер” текстів модерністських та постмодерністських творів та зміну розуміння зв’язків між текстом й образом як важливу причину розвитку інтермедіальної природи модерністського та сюрреалістського мистецтва [переклад наш – Ю.І., 191, с. 49].

Відповідно, витоки сюрреалістичного бачення світу та відтворення його в мистецтві у нових форматах, у яких змішувалися художні коди й символи, варто шукати в природі модерністського етапу розвитку мистецтва загалом. У сюрреалістів ця особливість модерного художнього бачення виявилася найбільш повно та яскраво.

Сюрреалізм з моменту виникнення був детально розроблений в аспекті концепції та ідеології, він спочатку був теоретично осмислений та оформлений, а вже потім – реалізований безпосередньо в мистецькій практиці. Основоположник напрямку А. Бретон так писав в есе “Crise de l’objet” (“Криза об’єкта”) щодо тісного зв’язку розвитку мистецтва та його історично-соціального тла: “На жаль, ми поки що не маємо у своєму розпорядженні книги з порівняльної історії останнього століття, яка могла б допомогти нам простежити паралелі між науковими відкриттями з одного боку і художніми концепціями з іншого” [переклад наш – Ю.І., цит. за 172, с. 51]. Тож від самого «народження» сюрреалізму як мистецького напрямку самі його творці проголошують необхідність розглядати художні явища у їх взаємозв’язку з філософськими концепціями епохи.

Письменник і дослідник французької літератури Ж. д’Ормесон говорить про сюрреалізм як про одне з найбільш неоднозначних явищ

модерної художньо-естетичної епохи: “Навряд чи можна стверджувати, що сюрреалізм – це рух, школа, гурток, маніфестація сучасної свідомості. Він включає в себе все це. І навіть більше. Це радше порив, перелом, протест, мораль, приголомшлива колективна пригода, яка виходить за межі літератури, своїми різноманітними маніфестаціями накладаючи відбиток на все століття: від літератури до політики, від живопису до етики, від балету до кіно, від традицій громадського життя до манери мислити, говорити поводитися” [переклад наш – Ю.І., 156, с. 283–284].

Тож цілком можна порівнювати сюрреалізм з революціями за його впливом на суспільну свідомість. Подібно до Французької революції, комунізму, які стали небаченими поворотними сторінками в історії, сюрреалізм назавжди змінив та визначив наперед образ сучасного світу. На початку свого існування він був більше схожий на клуб за інтересами: своєрідний згуртований духовний союз художників і письменників, які ділилися своїми думками щодо мистецтва, разом вирішували художні завдання, нерідко співпрацювали, навіть під час створення однієї роботи. Утім, якщо дивитися на явище сюрреалізму глобально, то його химерність, революційність та протестність не просто втілюють думки обмеженої групи митців, а й відображають дух своєї епохи. А. Балакіан пише, що сюрреалізм “уособлював собою духовну кризу, зумовлену розвитком ідеологічної думки у ХІХ столітті” [переклад наш – Ю.І., 138, с. 165].

Сюрреалізм – надзвичайно багатогранне явище, а тому йому складно дати чітке визначення, яке охарактеризувало б його максимально точно. Прагнучи осмислити та зрозуміти його місце в історії мистецтва та історії людства загалом, дослідники висували найрізноманітніші теорії, іноді – не менш химерні, ніж сам сюрреалізм. Британські науковці Р. Кардинал та Р. Шорт, аналізуючи наявні підходи до розуміння сюрреалізму, вказують, що «історики мистецтва розглядали його як пережиток класичної художньої традиції в століття абстракціонізму. Психологи діагностували сюрреалізм як кризу підліткового періоду, ініційовану дорослими людьми. Сталіністи

визначали його як симптом кризи буржуазного суспільства» [переклад наш – Ю.І., 152, с. 9]. На думку Р. Кардинала та Р. Шорта, жодне з цих формулювань не є правильним, адже вони демонструють однобокий підхід до розуміння такого складного явища, яким є сюрреалізм, і, без сумніву, засновані на упередженому ставленні до цього руху. Учені вважають, що сюрреалізм був радше духовним феноменом, ніж конкретною ідеологічною доктриною [Там само].

В. Хофман розглядав сучасне мистецтво в його етичній настанові на творчу свободу, свідомому прагненні створювати “антимистецтво”, протилежне класичному [121, с. 21]. Ця шкала цінностей притаманна й сюрреалізму. Якщо потяг до експериментаторства в цілому характерний для модернізму та окремих його течій, то сюрреалізм у цьому плані пішов ще далі, поставивши на меті внести до змісту художнього твору щось принципово нове, зробити сам зміст новим та раніше не відтвореним. При цьому екстравагантність форм є вторинною щодо змісту.

Сюрреалісти не просто були новаторами та експериментаторами, вони також прагнули до перевороту у свідомості людей, революції в мистецтві, побудови нової реальності, яка не просто копіювала б ту, що вже існує, а наслідувала її, надаючи художньому відображенню навколишнього світу нових інтерпретацій, форм, безлічі нестандартних прочитань. Фактично вони прагнули відтворити реальність у мистецтві так, щоб це відображення стало багатшим та повнішим за сам оригінал – художньою реальністю, реальнішою за прототип, яким є навколишній світ.

Новаторський принцип мистецтва сюрреалізму сформулював у коментарі до своєї “сюрреалістичної драми” “*Les mamelles de Tirésias*” (“Груді Тірезія”) Г. Аполлінер, який стверджував, що в основі сюрреалізму лежить прагнення “повернутися до природи, але не копіюючи її, як це роблять фотографи. Коли людина задумала наслідувати ходіння, вона винайшла колесо. Вона здійснила, сама про це не знаючи, сюрреалістичний акт” [переклад наш – Ю.І., цит. за 2, с. 25].

Чому саме виник сюрреалізм і чому він спричинив такий революційний переворот у мистецтві? Чим була викликана потреба суспільства в протесті проти попередніх форм та відчайдушному пошуку принципово нового змісту, так само як і принципово нових форм? Щоб дати відповідь на ці питання, потрібно повернутися до думки А. Бретона про зв'язок художніх течій з філософськими ідеями, які є сучасниками цих течій. Мистецтво не розвивається самостійно, його рух не відокремлений від загального розвитку суспільства, від поступу історії. Мистецтво органічно відображає настрій, що панує у світі, воно саме собою є провідником, медіатором між глобальним станом людства, суспільства, світу та внутрішніми інтенціями митців, які тонше за інших людей відчують дух епохи та відтворюють його на полотні, на сторінках творів, у поетичних рядках, за допомогою звуків чи літер.

Щоб зрозуміти сутність сюрреалізму як мистецького напрямку, який сповна відповідає тому історичному періоду та соціальному становищу, на тлі якого він і зародився, треба пам'ятати, що період кінця XIX – середини XX століття був кризовим, це одна з найскладніших сторінок усєї історії людства. Такі історичні етапи відповідають мистецьким перехідним періодам – саме до таких належить і сюрреалізм, що й зумовило його специфічну сутність та роль у модерністському мистецтві.

О. Кривцун зауважує, що упродовж усєї історії мистецтва з різним інтервалом відбувається чергування сталих та перехідних, або революційних, епох. Саме в перехідну епоху “визрівають нові способи орієнтації, формуються елементи сталої картини світу”. На думку вченого, у такі періоди історії мистецтв “посилюється феномен ‘контрапункту’ художніх стилів, коли їх нашарування, часто хаотичне сполучення більше схоже не на взаємодоповнюваність, а на еклектику” [65, с. 390].

А. Клементьева, розглядаючи історію живопису європейського сюрреалізму вказує, що кінець XIX – початок XX століття став саме таким переломним моментом в історії мистецтва. XX століття дослідниця розуміє як “час кардинального переосмислення всіх загальнолюдських, естетичних і

духовних цінностей”, чергову спробу визначення місця й ролі людини у картині світобудови [переклад наш – Ю.І., 60, с. 3]. “Внутрішні пошуки, прагнення виявити межі пізнання дійсності, заново дати відповідь на питання, яким є світ довкола нас, розгорталися на тлі трагічних подій минулого століття, соціальних і політичних криз, світових воєн і катаклізмів”. На думку А. Клементьєвої, саме соціальний фактор лежав в основі пошуку митцями нової концепції буття, перегляду меж можливостей людини [переклад наш – Ю.І., 60, с. 3].

Можна вважати, що, зіткнувшись з радикальними, стрімкими змінами у світі, мистецтво втратило здатність за допомогою старих форм відобразити реальність, що й спричинило його кризу. Своєю чергою за кризовим станом мистецтва, який спонукав до пошуку нових форм, вбачаємо соціальну кризу, в якій опинилося людство в ХХ ст. – у час найбільших потрясінь, період воєн і трагедій. Переломні моменти історії завжди найбільше впливають на мистецтво, провокуючи так звані перехідні епохи, що становлять протилежність епохам “стійким”.

Відповідно до таких радикальних настроїв межі ХІХ–ХХ століть, культурні норми класичного мистецтва були частково зруйновані, а замість них створені нові, у межах яких було здійснено перехід до абсолютно нового розуміння дійсності, статусу й призначення мистецтва. Сюрреалізм, відмовившись від натуралістичного зображення реальності, претендував на створення нових форм, прийомів і засобів художньої виразності, пропонував новий спосіб вдивляння в дійсність.

Однією зі специфічних рис мистецтва перехідних епох є синтез мистецтв (література-музика, література-живопис тощо), який намагалися осмислити ще античні філософи. О. Устюгова вказує, що ідею культурної універсальності, всезагальності та цілісності люди здавна усвідомлювали як певний культурний ідеал. Дослідниця вважає, що своєрідний “прообраз єдиного світу закладений в основних світових релігіях, в ідеї суперекуменізму, в різних гуманістичних концепціях”. При цьому саме в мистецтві

“відтворювався образ єдиного цілісного світу, а з ХІХ ст. цілеспрямовано велися пошуки універсальної художньої мови” [115].

О. Корнієнко стверджує, що “поділу мистецтва на види передував синкретизм (первісна нерозчленованість). У подальшій динаміці культури поряд із самостійним розвитком видів мистецтва спостерігається і періодично повторюється тенденція до їх синтезу, яка особливо активізується в «перехідні» культурні епохи, у своїх оригінальних формах являючи посилений ігровий модус” [61, с. 157]. Тобто саме перехідні епохи, про які йдеться, актуалізують тяжіння всіх видів мистецтв до первісного синтезу, злиття.

Розглядаючи сутність та історію перехідних епох, О. Кривцун вказує, що “еклектика художнього розвитку перехідної епохи певною мірою звільняє культуру від тиранії одного стилю, робить можливим виникнення нових течій”. Епосу та мистецтву цього періоду притаманний формат вільного експерименту, стихійності, рухомості, виявлення “найнесподіваніших культурних зв’язків” [65, с. 390]. Одним із виявів такого експериментаторства, спрямованого на віднайдення актуального формату мистецтва, що задовольнив би сучасні потреби, які не в змозі задовольнити традиційне мистецтво, і є синтез мистецтв.

О. Кривцун наводить приклад романтизму як перехідної епохи, коли провідним видом мистецтва стає музика, об’єднуючи навколо себе інші, такі як танець, театр, словесне мистецтво. Синтез виражається і в “жанровій багатоскладності” як характерній рисі перехідної епохи. Сутність її полягає в інтуїтивному пошуку, що підсилює “пристрасть до поєднання ірраціонального і чуттєвого, потяг до дисонансів, до змішання контрастів, трагічного і комічного” [65, с. 391].

О. Рожок пропонує розглядати синтез мистецтв як феномен сучасної культури, який являє собою “симбіоз прийомів, навичок (вмінь), симбіоз інтерпретації, трансформації тексту, культурно-історичних алюзій (майстерність)”, і як “симбіоз продукуючих інтенцій, креативних ідей, культурного діалогу (творчості)” [100, с. 19]. Дослідник вказує, що синтез

мистецтв особливо притаманний авангардному періоду, коли реалізувався не просто як повернення до ще античних ідей синкретизму, а у форматі експерименту, став “стратегією прориву в новий простір” [Там само].

Синтез різних видів мистецтв може передбачати їх рівномірне та рівноправне представлення в межах художнього твору (симбіоз) або ж домінування одного виду мистецтва над іншими, тобто представляти відношення підпорядкування. Зокрема, як уже було згадано, у період романтизму домінувала музика, навколо якої поєднувалися інші види мистецтва, дотичні до неї. Р. Вагнер, який звертався до питання синтезу мистецтв у своїх теоретичних працях, також виокремлює такий тип синтезу, як концентрація – коли один вид мистецтва начебто «вбирає» у себе інші, зберігаючи при цьому свою художню самобутність [19, с. 233]. Зокрема, кіно поглинуло засоби та досвід фотографії, театру, літератури, отримавши при цьому принципово новий формат та власну специфіку, відмінну від видів мистецтва, які були ним інтегровані.

Особливий тип синтезу, притаманний сучасним мистецтвам, – трансляційне поєднання, коли один вид мистецтва виступає засобом передачі, трансляції іншого [100, с. 19]. Таким є, наприклад, телебачення, яке транслює художні здобутки театру, балету, кіно, естради (яка сама по собі вже є прикладом симбіозного синтезу цілої низки видів мистецтв). О. Рожок стверджує, що всі ці типи синтезу мистецтв набули широкого представлення в епоху модернізму, якому притаманна тотальна еkleктика, “тяжіння до єднання абсолютно різних форм, які уживаються в єдиному просторі за умови тотального симбіозу” [Там само].

Саме епоха модернізму, на думку багатьох учених, стала “новим народженням” екфраксису як одного із найбільш характерних виявів синтезу мистецтв. Поняття “екфрасис” або “екфраза” походить від грецького слова *ekphasis* у значенні “докладний опис” та означає “інтерсеміотичне розкриття засобами літератури ідейно-естетичного змісту творів малярства, скульптури, архітектури, музики та інших мистецтв” [73, с. 325].

Г. Варнацька простежує розвиток цієї синтетичної форми представлення мистецтва упродовж історії та зауважує, що саме ХХ ст. дало йому переосмислення, чим “зруйнувало традиційне відношення візуального зображувального тексту до його вербальної репрезентації” [21, с. 39]. “Моду на екфрасис” Л. Геллер називає “симптомом кінця” літератури XVI–XVII ст., коли інтермедіальні практики лише набували популярності, означивши початок сучасної літератури [переклад наш – Ю.І., 29, с. 128].

Відповідно, можна говорити про те, що синтетичність, інтермедіальність мистецтва доби модернізму виявилася найбільш повно в сюрреалістських практиках. Це позначило кінець сучасної літератури, перехід до того, що існує поза нею – до постсучасної літератури, або постмодернізму. Тож, хоч сам сюрреалізм як напрям склався пізніше, у 20-ті рр. ХХ ст., його специфіка оформилася в руслі поетики модернізму.

Виходячи з самої природи синтетичних зв’язків у мистецтві – маркера революційності та перехідного характеру такого мистецтва, – можна вважати, що тенденція до синтезу слова з іншими засобами вираження, притаманна різним видам текстів у різні історичні періоди, особливо актуалізується в художній свідомості саме перехідних епох, про які говорить О. Кривцун [65, с. 390]. До них належить і період становлення модернізму, коли складаються різні напрями в текстовій культурі і посилюється її семіотичний аспект.

Т. Автухович вказує, що сама ідея первинності мистецтва щодо дійсності була близька естетиці модернізму [1, с. 224]. На думку М. Рубіне, модерністи бачили світ як “безпосередню, об’єктивну даність, або сукупність денотатів, яка зникає, стає ефемерною, поступаючись місцем декільком відбитим одна в одній і породженим культурою знаковим системам (живописним і словесним)” [переклад наш – Ю.І., 101, с. 272].

Сюрреалізм, як жоден інший напрям модерністського авангардного мистецтва, зміг втілити синтез – експериментальний спосіб осмислення дійсності та створення власної реальності в художньому просторі. Саме він

активніше, ніж інші авангардистські напрями, звертався до використання медіаідей як засобу боротьби з естетичними ідеалами класичного мистецтва.

Г. Варнацька, вивчаючи синтез літератури та живопису, стверджує, що доба модернізму значно змінила ставлення до інтермедіального формату мистецтва та до екфрасису як художнього прийому. Якщо раніше екфрасис виконував радше дескриптивну функцію, то у ХХ ст. на передній план виходить функція інтепретативна. Суттєвими стають психологічна та експресивна характеристики екфрастичного тексту, у центрі уваги вже перебуває не стільки сам художній об'єкт, скільки його сприйняття [21, с. 39–40]. Цю саму думку транслює й Л. Геллер, коли вказує, що екфрасис – це запис послідовності рухів очей і зорових вражень, це іконічний образ не картини, а бачення, осягнення картини [29, с. 128].

Художньо-естетичні системи футуризму, сюрреалізму, концептуалізму, постмодернізму називають ще системами “маніфестарної естетики”. У таких системах формується пародійно-іронічне ставлення до традиційної культурної спадщини, а артефакти класичного мистецтва часто переосмислюються [21, с. 40].

Модерністи (а згодом і постмодерністи) зробили особливий внесок у багатовікові пошуки єдиного інтегрального медіума в мистецтві. М. Каган вказує, що саме вони “обґрунтували історико-культурологічну необхідність деяких поєднань – таких, як, наприклад, проза-поезія-музика, живопис-декор-архітектура, театр-пантоміма-танець” та ін. [54, с. 292]. Окрім того, постмодерністи обрали літературу (як найбільш цілісний вияв тексту) у якості інтегрального медіума, який має виражати й характеризувати всі інші види мистецтва.

“Синтетичність сюрреалізму” підтверджується універсальністю сюрреалістичного художнього мислення, спектром мистецтв, в історії яких воно стало помітною віхою. Сюрреалізм охопив літературу (прозу, поезію, драматургію), живопис, скульптуру, фотографію, театр, кіно. До того ж багато представників сюрреалізму висловлювали своє творче кредо відразу в

декількох видах мистецтв. Наприклад, Антонен Арто реалізувався не лише як драматург, але і як режисер, художник, теоретик театру. Дослідники його творчості вказують, що його мистецтву притаманний особливий синтетизм, порушення будь-яких кордонів та екфрасичність як практичне втілення цих двох принципів. Екфрасис сам собою є таким способом організації художнього мовлення, що спрямований на подолання меж між різними видами мистецтва, що ще раз підтверджує думку про відносність кордонів у художньому тексті загалом.

Саме такими умовними є межі в картинах С. Далі. Його художнє бачення як сюрреаліста чинить спротив будь-яким кордонам, навіть використанню рамок для картин. Цей мистецький світогляд можна описати словами письменника В. Логінова “Будь-яка форма завжди є результатом насильства над матерією” [переклад наш – Ю.І., 75, с. 130]. Наскрізною темою у творчості С. Далі була його улюблена модель Гала. Розташовуючи її в умовному символічному просторі, художник виявляв субстанціальні параметри людського існування. Навіть в історичних образах він запам’ятовував не конкретику минулого й сьогодення, а надреальність.

Г. Рід, характеризуючи сюрреалізм як напрям, писав, що “реальність є фактичною суб’єктивністю, і це означає, що індивід не має власного вибору, яким би це не здавалося абсурдним” [переклад наш – Ю.І., цит. за 99, с. 47]. С. Далі, як представник такого світогляду, створив у своєму мистецтві “драматичну міфологію без майбутнього: колір, химерні форми, сам рух ліній має в нього символічне значення” [переклад наш – Ю.І., цит. за 99, с. 45]. Реалістичні деталі в роботах С. Далі нерідко поєднані з ірреальними сюжетами, і в такий спосіб “тлінне та вічне” співіснують в образному світі його полотен, яким не відомі кордони. Дослідник творчості С. Далі О. Рожин так описує його полотна: “Зовнішня незв’язність зводиться художником в абсолют, проте за нею відкривається безодня асоціацій, які можна як звести до складної цілісності, так і нескінченно відокремлювати одну від одної” [переклад наш – Ю.І., 99, с. 26].

Саме така відсутність кордонів, прагнення сюрреалістів створювати нові формати відображення світу, сприйняття реального та ірреального та його осмислення й переосмислення, які демонстрували у своїй діяльності С. Далі та інші представники цього мистецького напрямку, і створили фундамент для активного використання екфрасису та розвитку цієї форми художнього світогляду до сучасніших її форматів.

Ще виразнішим прикладом мультимедійності сюрреалізму є неосяжність творчої спадщини так званого “батька сюрреалізму” – Андре Бретона. Ця всюдисущість сюрреалізму відчувалася вже його сучасниками, наприклад, М. Надо пише: “Сюрреалізм? Це все. Все живе. Він увійшов у повсякденне життя. Такий-то роман сюрреалістичний, у такий-то п’єсі наявний сюрреалістичний ‘дух’. Рекламна афіша, біля якої ви зупиняєтеся на вулиці, вітрина магазину, що звернула на себе вашу увагу – все стало сюрреалістичним. Будь-яка подія в повсякденному пересічному житті, якщо вона хоч трохи дивує, сюрреалістична. Цей кінець цивілізації сюрреалістичний” [переклад наш – Ю.І., 180, с. 11].

О. Домарацька вказує, що до відкриттів сюрреалістів у царині особливої художньої мови ХХ ст. можна віднести “синтез різних мистецтв у межах одного твору, ‘залучення’ у сферу мистецтва елементів ‘нехудожнього’ світу та інші артистичні феномени, що розширюють межі самих понять літератури й мистецтва у ХХ ст.” [переклад наш – Ю.І., 42, с. 16].

Практичним втіленням синтезу мистецтв є явище інтермедіальності, яке становить одну з інтегральних рис естетики авангарду, а особливо – сюрреалізму. Термін “інтермедіальність” (від англ. *inter* + *media* / *art* = *intermedia* / *interart*) був запропонований німецьким вченим А. Ханзен-Леве [165], а обґрунтував це поняття російський філософ І. Ільїн, який виокремлював так звану загальну мову культури, що складається з мов кожного окремого виду мистецтва [49]. Розглянемо визначення інтермедіальності в сучасній науковій рецепції.

Спираючись на розробки І. Ільїна, Н. Тишуніна визначає інтермедіальність як “особливий тип структурних взаємозв’язків усередині художнього твору, заснований на взаємодії мов різних видів мистецтва в системі єдиного художнього цілого” [переклад наш – Ю.І., 112, с. 101]. Інтермедіальність літературного тексту означає наявність у творі таких образних структур, які містять у собі інформацію про інший вид мистецтва.

Потрібно відзначити тісний зв’язок інтермедіальності та інтертекстуальності, як більш відомого в літературознавстві явища, а також окреслити відмінність між цими термінами, оскільки вони дотичні за значенням, що може викликати плутанину та підміну понять. За визначенням М. Шаповал, інтертекстуальність (від фр. *intertextualité* – “міжтекстовість”) позначає спектр міжтекстових відносин, саме ж явище інтертекстуальності є втіленням ідеї про приналежність будь-якого тексту (як літературного, так і музичного, образотворчого чи будь-якого іншого) до широкого культурного контексту [50]. Тобто інтертекстуальність втілює в собі думку про багатогранність, багат шаровість літературного тексту, його тісний взаємозв’язок з іншими текстами, співвідношення між ними. Теоретики інтертекстуальності вважають текстом не лише літературний або будь-який інший мовний текст, а й часто включають до текстової категорії також картину, музичний твір, архітектурну споруду.

Фактично, інтермедіальність за своєю суттю є різновидом інтертекстуальності, який має більш вузьке значення: якщо інтертекстуальність передбачає будь-який тип взаємодії двох і більше будь-яких текстів, то інтермедіальність – взаємодію різних мистецтв, наприклад, літератури й архітектури (можемо спостерігати в романі В. Гюго “Собор Паризької Богоматері”, де споруда стала повноцінним персонажем), літератури й образотворчого мистецтва (роман О. Уайлда “Портрет Доріана Грея” або “Код да Вінчі” Д. Брауна), літератури й музики (поетичні здобутки модерністів та постмодерністів, наприклад, вірш В. Маяковського “А ви змогли бы?” чи поезія П. Тичини) тощо.

Будь-яке цитування автором іншого літературного твору створює інтертекстуальність, у той час як цитування або опис твору, що належить до іншого виду мистецтва (цитування тексту пісні, згадка музичної композиції у творі, опис картини чи скульптури, архітектурної споруди), утворює текстову інтермедіальність.

Дослідник інтермедіальності А. Ханзен-Леве розглядає особливості втілення інтермедіальності в модернізмі. На думку вченого, термін *Intermedialität* (інтермедіальність) – це “переклад (з однієї мови мистецтва іншою) у межах однієї культури чи об’єднання різних елементів мистецтва в мономедійному (література, живопис та ін.) або мультимедійному (театр, кіно та ін.) тексті; такі моделі, як правило, мають мультимедійні презентації в системі будь-якої художньої форми, так само як і мономедійні моделі, у яких встановлені ліміти інтеграції з огляду на особливі умови синтезу в медіагонах, де існують гетерогенні медіуми, як просторові, так і часові)” [переклад наш – Ю.І., 165, с. 292].

Поняття інтермедіальності й до сьогодні залишається недостатньо вивченим. Це явище розглядають як діалог культур, різних видів мистецтв та навіть епох, коли вступають у взаємодію мистецькі твори різних періодів. Утім, хоч розроблення теорії інтермедіальності ще перебуває на початковій стадії та потребує глибинного вивчення, учені вже запропонували декілька класифікацій типів інтермедіальності, які можуть траплятися в літературному тексті. Розглянемо деякі з них.

А. Ханзен-Леве в монографії “Інтермедіальність у російській культурі. Від символізму до авангарду” розробив типологію інтермедіальних кореляцій у тексті. Він виокремлює три типи можливих перетворень літературного тексту за умови проникнення в нього художніх форм інших видів мистецтва [119, с. 40–42]:

- перенесення мотивів (семантичних, наративних, дескриптивних);
- відтворення фактури, яка сприймається емпірично;
- проєкція формотворчих принципів твору іншого виду мистецтва.

Окрім того, А. Ханзен-Леве виокремлює цілу низку суміжних підкатегорій, які так чи так співвідносні з явищем інтермедіальності та інтертекстуальності в цілому: мультимедіальність, полімедіальність, плюри-медіальність, трансмедіальність, медіаобмін, медіатрансфер, медійна трансформація, а також *mixed media*, *екфрасис*, *transposition d'art, ut pictura poesis*, кіноадаптація, наративність музики, цифрове кодування графічної інформації, тонічне мистецтво, надфантастика, мультимедійні комп'ютерні тексти, а також подвійний талант художника – всі вони лише доповнюють одне одного під загальним поняттям інтермедіальності [119, с. 21].

Типологію інтермедіальності досліджували також такі вчені, як І. Раєвські [186], А. Тімашков [111], Є. Шиньєв [129]. Базуючись на їхніх розробках, можемо виокремити три найпоширеніші види інтермедіальності:

1. Конвенціональна інтермедіальність (передбачає медіальне різноманіття форм художнього твору (наприклад, музикальність живопису, пластичність музики та ін.). Як правило, це нетрадиційні форми мистецьких творів, які порушують ідею єдиного медіума, або ж особливий вид зв'язку всередині тексту, що базується на взаємодії художніх кодів різних видів мистецтв. На цей тип інтермедіальності натрапляємо в М. Бахтіна під назвою “перекодування”, а в типології І. Раєвські – “медіаобмін” [186, с. 50].

2. Нормативною інтермедіальністю називають випадки, коли один сюжет перекладений мовою різних медіумів, при цьому початковий медіум набуває нормативності. Такий тип інтермедіальності передбачає створення повноцінного поліхудожнього простору, своєрідної “метамови культури”. І. Раєвські називає таку інтермедіальність “медіа-комбінацією” [186, с. 51-52]. Часто цей тип інтермедіальності характерний для спроб по-новому осмислити мистецтво минулого, спродукувати нові ідеї, думки та почуття щодо його образів. У цьому випадку включення інших медіумів допомагає художній реалізації такого нового прочитання.

3. Референціальна інтермедіальність передбачає цитування в тексті одного медіума текстів інших медіумів, при цьому один з них може виступати

в якості референта. Інша назва цього типу інтермедіальності в літературознавстві – екфрасис, тобто спроба опису форми та змісту одного медіума засобами іншого. Віднести до цього типу можна описи витворів різних видів мистецтва в літературному тексті – таким буде, зокрема, опис щита Ахілла в гомерівській «Іліаді», детальні описи картин, фресок та скульптур у романах Д. Брауна, музичні вкраплення у творах Х. Мураками, які дозволяють читачеві не просто сприймати розповідь, але й «слухати» музичний супровід зображуваних подій. Такий прийом надає літературному твору багатошаровості за рахунок включення в текст інших медіумів. Утім, цей тип інтермедіальності не обмежується випадками екфрасису, а включає ширший спектр випадків медіацитатності, зокрема, цитування автором своїх власних творів.

Н. Ісагулов, розглянувши розвиток інтермедіальності впродовж різних епох, зауважує, що синтез мистецтв можна простежити від античності до сучасності, при цьому одним із найбільш вагомих періодів розвитку інтермедіальних тенденцій у літературі стає рубіж XIX і XX ст., тобто епоха модернізму. Учений стверджує, що “мистецтво модернізму, будучи періодом пошуку нового синтезу, обрало своїми провідними синкретичним домінантами живопис і літературу” [переклад наш – Ю.І., 51, с. 182].

Саме в цей час розвивається колажна техніка зображення – поєднання літературного тексту й прийомів кінематографу та фотографії, що особливо яскраво втілювалося у творчості футуристів. Химерні експерименти в стилі колажів включають і гру зі звуками та музикою – футуристи та дадаїсти створюють так звані “звукові” вірші. Епоха модернізму загалом стала часом закріплення в мистецтві синтетичних форм, якими є фотографія, кінематограф, мультиплікація, анімація, комікс, мюзикл тощо. Елементи цих мистецтв включені й у літературний досвід модерністів.

На думку В. Шевченко, саме рубіж XIX і XX ст. варто вважати “початком ери медіального есенціалізму” [127, с. 176]. А. Ханзен-Леве стверджує, що з епохою модернізму “домінантна в символізмі позиція

музикальності в постсимволістських течіях змінилася домінуванням просторових і просторово-часових мистецтв” [переклад наш – Ю.І., 119, с. 40].

Просторова й просторово-часова домінанти постмодерну (за А. Ханзен-Леве) значною мірою втілилися в засобах інтермедіальності, адже вона прямо пов’язана зі змінами просторового сприйняття в мистецтві. Ця сучасна мистецька тенденція відкидає класичний підхід до сприйняття об’єктів як таких, що існують автономно. Саме слово “інтермедіальність” містить латинський префікс *inter*, який вказує на перебування всередині двох і більше *media*. Тому поняття інтермедіальності включає в себе семи присутності, діалогічності.

Сутність медіа як сукупності середовища (місця) та механізму, засобу передачі у своєму висловлюванні “*le message, c’est le médium*” М. Маклюен [178, с. 44–45]. В. Шевченко вказує, що “в умовах інтермедіальності перебування одного медіа всередині іншого призводить до кодування і перекодування, присвоювання значень і нарощування смислів” [127, с. 176].

Інтерес модерністів (а згодом і постмодерністів) до змішування різних видів мистецтв, створення нових варіацій інтермедіальності пов’язаний зі світоглядними позиціями митців цього періоду. Н. Єгорова вважає, що “активізація інтермедіальних процесів у сучасній літературі пов’язана з черговою зміною культурної парадигми й означає відмову від літературоцентризму, заснованого на раціоналізмі, ідеології, дидактиці, і перехід до ‘мистецтвоцентризму’, який передбачає імморалізацію, деідеологізацію і дегуманізацію літератури” [переклад наш – Ю.І., 44, с. 243]. Фактично, до поширення інтермедіальності в мистецтві й постановки цієї проблеми в науці призвела ситуація зміни парадигми світобачення, соціокультурна криза.

Розглядаючи естетику сюрреалізму в контексті теоретичного осмислення інтермедіальності, слід зазначити, що всеохопність сюрреалізму робить його одним із найточніших засобів передачі медійного духу перехідної

епохи ХХ – ХХІ ст., демонструє широкі можливості інтермедіальності в контексті сюрреалізму як наряду, який за своєю суттю прагне увібрати в себе все, що є у навколишньому світі, й одночасно зобразити все це різноманіття.

Сюрреалісти не лише самі практикували змішання декількох видів мистецтв, прагнучи стерти чіткі межі між ними, але й поєднували різні мистецькі елементи у своїх літературних творах, включаючи до тексту музичні та звукові, живописні та фотографічні або кінематографічні мотиви. Одним із прикладів вияву інтермедіальності в естетиці сюрреалізму ХХ ст. стало явище “picto-poésie” (в укр. перекладі “живо-поезія”, “пиктопоезія”) – одне з найчистіших та найяскравіших втілень сюрреалістичних принципів у літературі.

1.2. Поняття «picto-poésie» в сучасному літературознавстві

Сюрреалісти – справжні бунтарі від світу мистецтва, що розвинули ідею заперечення всього, яку висловлював щодо сенсу поетики дадаїстів Т. Тцара: “Я пишу маніфест, і я нічого не хочу, я говорю тим часом дещо, і я в принципі проти маніфестів, так само, як і проти принципів” [цит. за 126, с. 20].

Головним завданням сюрреалістів-поетів стало віднайдення в поезії її власних внутрішніх властивостей, тож одним з провідних принципів сюрреалістичної поезії є твердження, що вона нічого не зображує, а творить заново. Для сюрреалістів характерне прагнення піднести слово над сенсом, що є висловленням бунту проти традиційного підходу до мистецтва як виразника цінностей, уявлення про обов’язковість наявності в літературному тексті певного смислу, головної думки, ідеї тощо. Мета сюрреалістів – чиста творчість, основою якої є душевний порив, уява митця, а не розсудливе мислення, події чи соціальні проблеми та ідеї.

Поетика сюрреалістів часто суперечить здоровому глузду, адже провідними складовими сюрреалістичного образу є деформація, вільна асоціативність, поєднання непоєднуваного та інші прийоми, які дозволяють

втілювати принцип чистого творчого потенціалу поезії, а не використання її як простого відображення навколишньої дійсності.

Такі особливості притаманні поезії сюрреалізму як явищу, що виникло саме в контексті перехідного періоду європейського мистецтва. В. Пінковський вважає, що до виникнення сюрреалізму призвела світоглядна та соціальна криза кінця ХІХ – початку ХХ ст. На думку вченого, типологічно сюрреалізм “належить до явищ, що протистоять позитивістській культурі, звідки й назва, яка вказує на спрямованість до прихованої сторони дійсності, недоступної безпосередньому спостереженню, такої, що не піддається логічному осмисленню, непроникної для клішованих ментальних модусів” [переклад наш – Ю.І., 92, с. 248].

Сюрреалістичний образ є рухливим, а не статичним, він змінюється, трансформується, спалахуючи, мов блискавка, і вражаючи читача своєю невимушеністю, неочікуваністю, барвистістю. Образи сюрреалістичної поезії не повинні бути ані раціональними, ані відповідати традиційним канонам “прекрасного”. Л. Арагон зазначає, що “поезія за своєю природою подібна до бурі, і кожен образ повинен викликати катаклізм, займатися” [переклад наш – Ю.І., 4, с. 258].

Сюрреалістична поезія скерована на уяву, емоції, а не на раціональність, розуміння, сенс. Це вихор почуттів та катарсис, який складно виміряти та дослідити логічно, але можна відчувати. Таке сприйняття поезії сюрреалістами робить її близькою до сакрального магічного таїнства. У цьому виявляється бажання сюрреалістів досягти у творчій діяльності схожості з християнськими містичками. Можна провести паралелі і з ритуальним світосприйняттям первісних народів. Поезія, на думку сюрреалістів, є найвищим виявом магії. Тож вона прагне до того, щоб встановити себе як нове сакральне начало.

Хоч сюрреалізм і декларує відмову від законів і правил, тексти сюрреалістичної поезії створюються на основі достатньо суворих традицій, які чимось нагадують математичні алгоритми. У сюрреалістичній поезії наявний

як експериментаторський, імпровізаторський, так і прозаїчно-науковий елемент, що виступають необхідним її підґрунтям.

Зокрема, використовуючи принцип інтермедіальності як вияв імпровізації, експерименту із змішання кількох видів мистецтва в одному тексті, сюрреалісти дотримувалися провідних канонів цих мистецтв, враховували відповідні принципи та закони. Розглянемо основні види інтермедіальних поєднань у поетичній спадщині сюрреалістів:

1. “Віршоріч” (від фр. *poème-objet* – “вірш-предмет”, “вірш-об’єкт”) А. Бретона полягає у поєднанні в композиції вірша ресурсів поезії та пластичного мистецтва із досягненням їх взаємної екзальтації.

2. Каліграми Г. Аполлінера – вірші, у яких розташування рядків або виокремлення в них певних букв складається в зображення фігури або предмета, тобто слова вірша утворюють малюнок.

3. “Picto-poésie” (“живо-поезія”, “пиктопоезія”), заснована В. Браунером, являє собою форму віршування, яка намагається об’єднати образотворче й виразне начала.

Ці поетичні форми, які перебувають на стику як мінімум двох видів мистецтва, є революційними, належать до експериментів письменників-сюрреалістів.

Основною рисою наведених поетичних форм є спроба об’єднання письмових знаків та зорових образів. Звісно, ця ідея не була новою, адже ще в стародавньому Китаї поезія традиційно поєднувалася з каліграфією (що в цілому притаманно китайській писемності) та малюнками. Така специфіка поезії була характерна також для Японії та Кореї. Утім, існувала ця форма поєднання письма та графіки і в ще давніших джерелах – зокрема, першим прикладом сусідства зорових образів і письмових знаків є пиктографія – найдавніший приклад письма малюнками, один із етапів розвитку писемності людства.

І. Тейлор [192], який розробив періодизацію еволюції писемності, вважав, що найпершим етапом був власне малюнок (наскельні малюнки давніх

людей), піктографічне письмо стало другим етапом, а наступними – письмо ідеограматичне, силабічне та, нарешті, алфавітне [192, с. 20]. Піктографічне письмо було поширене в індіанців Америки, жителів Тропічної Африки, аборигенів Австралії, малих народів Сибіру аж до XX ст., і саме воно має справжню спорідненість з сюрреалістичною “пиктопоезією”.

На малюнку 1.1. бачимо піктографічну розповідь ескімоса про вдале полювання. Елементи піктографії, ієрогліфічного письма та шаради увібрала у себе писемна традиція індіанців майя. У їхній писемності міститься велика кількість логограм – знаків, що позначають окремі слова, а також силабограм, тобто графем, які позначають цілі склади.



Мал. 1.1. Піктографічна розповідь ескімоса про вдале полювання

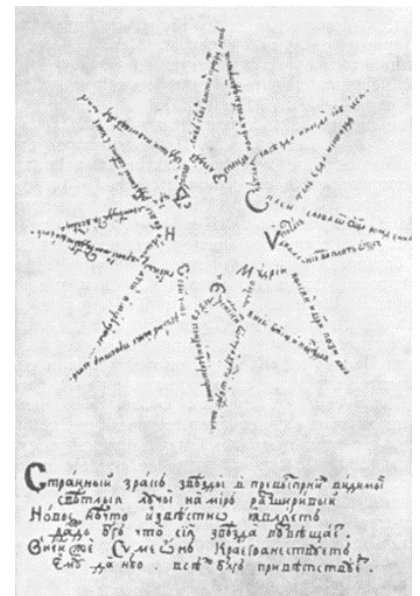
Свого часу писемність майя становила складне питання для вчених, які прагнули дешифрувати її. Дослідники XVIII ст. і початку XX ст. зуміли декодувати цифри майя і частини текстів, пов’язані з астрономією і календарем, проте не змогли зрозуміти принцип письма і розшифрувати його повністю. Зрештою, перевантажені поєднаннями писемних знаків і малюнків тексти, створені майя, є чудовим прикладом історико-астрологічної шаради, монументального праобразу сюрреалістичної “пиктопоезії” XX ст.

Близький зв’язок поезії та живопису усвідомлювали й мислителі стародавніх Греції та Риму. Арістотель розмірковує над зв’язком цих двох мистецтв у “Поетиці”, а Гораций стверджує: “*Ut pictura poesis*” (“Поезія як живопис”).

Тісним, на нашу думку, є зв'язок бретонівської *poème-objet* з емблемами й лицарськими девізами XVII і XVIII ст. Саме в них спостерігаємо не тільки базове поєднання словесного елемента (власне девізу, іноді – всього одного слова чи навіть літери) та малюнка (емблеми, герба), але й елемент сакральності, містичності, майже магичності, якої так прагнули надати своїм поетичним текстам сюрреалісти. Девіз виражав життєве кредо лицаря, його принципи. Літера, слово чи вислів, малюнок – усе це втілювало певний сакральний для лицаря зміст, що в цілому характерно для цієї романтичної епохи, наприклад: “Блаженство у вірності”, “Ударом лівової лапи перемагаю” тощо [6, с. 125; 120].

Якщо ж розглядати ближчі до сюрреалізму витоків “піктопоезії”, то це, безсумнівно, каліграми Г. Аполлінера та прийом колажу, який активно застосовували сюрреалісти. Каліграма (від грец. *Κάλλος* – “краса” і *γράφω* – “буква, запис”) – це віршований твір, що поєднує в собі елементи поезії і малюнка. За словником “Le nouveau Petit Robert de la langue française”, “*Calligramme – poème dont les vers sont disposés de façon à former un dessin évoquant le même objet que le texte*” (укр. “Каліграма – вірш, рядки якого розташовані так, що утворюють малюнок, який відображає внутрішню форму тексту”) [переклад наш – Ю.І., 168, с. 331]. Тобто це вірш, який має не просто рядки та строфи, але й певний графічний малюнок, утворений рядками чи виділеними в них буквами, зображення певної фігури або предмета. Простіше кажучи, слова вірша утворюють малюнок.

Насправді каліграми (інші назви цього типу віршування – “фігурні вірші”, “графічні вірші”, “віршографіка”) як різновид поетичної типографіки відомі ще з III ст. до н. е. Одними з перших відомих сучасному літературознавству каліграм є вірші давньогрецького поета Сімія Родоського,



Мал. 1.3. Каліграма С. Полоцького (XVII ст.)

який створював поетичні тексти у формі яйця, сокири й крил. Зміст вірша при цьому відповідав його формі, тобто в тексті згадувалися предмети, форму яких автор відтворював за допомогою розташування слів.

Популярними були каліграми і в середньовічні часи: ченці часто створювали вірші у формі хрестів, восьмиконечних зірок. Великою популярністю такі вірші користувалися в Московському царстві. Зокрема, одним із найдавніших збережених зображень каліграми є створене у XVII ст. Симеоном Полоцьким “Благоприветствие царю Алексею Михайловичу по случаю рождения царевича Симеона” (мал. 1.3.).

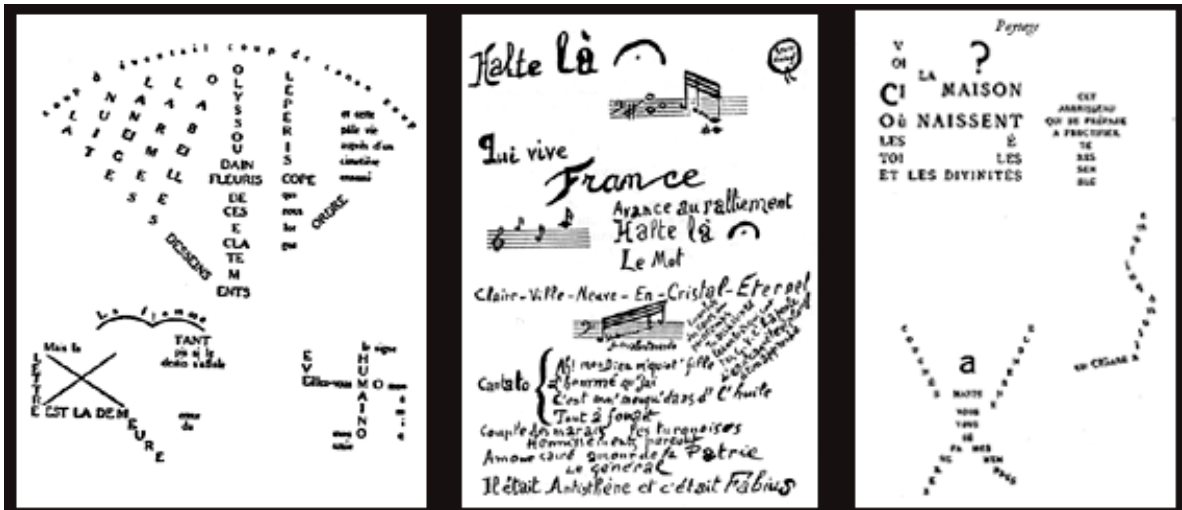
У XVI ст. до фігурного вірша звертався Ф. Рабле, а поезія бароко виявила значний інтерес до віршів-малюнків (наприклад, К. Р. фон Грейфенберг створювала сонети, надаючи їм форми хреста).

У XVIII-XIX ст. фігурні вірші писали такі російські поети, як Г. Р. Державін, А. П. Сумароков, А. А. Ржевський, А. Н. Апухтін, І. С. Рукавишников та ін. Серед символістів та авангардистів фігурні вірші створювали В. Я. Брюсов, С. І. Кірсанов, А. А. Вознесенський та ін.

Ю. В. Казарін вказує, що “для каліграм характерна поетична графіка”, а також “синкретизм мовного й пластичного мистецтва (живопис)” [переклад наш – Ю.І., 55, с. 80]. Звертаючись до літературознавчої рецепції явища каліграми, зауважимо, що поняття “фігурний вірш”, “графічний вірш”, “візуальна поезія”, “каліграма” часто вживаються синонімічно. Спробу розмежування цих понять зробив Є. Степанов, який вказував, що “візуальна поезія – явище ширше й масштабніше, ніж фігурні вірші” [переклад наш – Ю.І., 107].

Цю думку підтверджує й О. Корнієнко, вказуючи, що фігурні вірші є лише одним з різновидів візуальної поезії, яка, на думку дослідниці, являє собою “міжвидову форму синтезу літератури й образотворчого мистецтва з характерним об’єднанням вербального й візуального компонентів, підпорядкованих певним ідейно-естетичним завданням” [переклад наш – Ю.І., 61, с. 157–158].

Одним з найвідоміших митців, які зверталися до каліграми у своїй творчості, є французький поет Г. Аполлінер [дод. 3, 5]. Він створював каліграми (мал. 1.2.) у період розквіту авангардного напрямку в мистецтві, і, власне, вони являють собою складні нелінійні авангардні тексти, які можна віднести до текстів інтелектуальних – таких, що створюють нові повідомлення і вступають із читачем в різні види взаємодії.



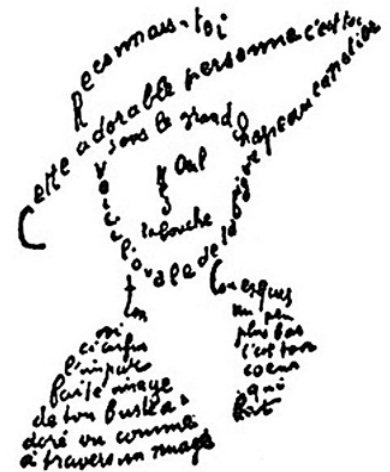
Мал. 1.2. Каліграми Г. Аполлінера

1918 р. Г. Аполлінер видає цілу збірку фігурних віршів під назвою “Каліграми” (“Calligrammes”). До неї увійшли поезії, написані ним упродовж 1913–1917 рр. За визначенням самого Г. Аполлінера, каліграми – це “всеосяжна художність, перевага якої полягає в тому, що вона створює візуальну лірику, яка досі була майже не відома. Це мистецтво приховує в собі величезні можливості, вершиною його може стати синтез музики, живопису та літератури” [переклад наш – Ю.І., цит. за 69, с. 52]. Тож Г. Аполлінер допускав імовірність розвитку каліграми в щось синтетичне, більше, ніж поєднання поезії та живопису, передбачав можливість включення й інших видів мистецтва, зокрема музичного, до її художнього простору.

На думку Г. Аполлінера, завдання каліграм полягає в тому, “щоб читач з першого погляду сприймав увесь вірш цілком, подібно до того, як диригент одним поглядом охоплює нотні знаки партитури” [Там само]. Такого унікального ефекту можна досягти як завдяки збігу зовнішньої і внутрішньої

форм (перший рівень семантики, *Il pleut, Le paysage, La cravate et la montre*), так і завдяки його відсутності (другий рівень семантики). Р. Чвалун вказує, що в каліграмі наявне також і “метаповідомлення, що допомагає особистості читача виявити ступінь її кореляції з метакультурними конструкціями” [122].

Загалом, каліграма як предтеча “пиктопоезії” затвердила важливість візуального аспекту твору, яка є не меншою, ніж роль власне внутрішньої форми тексту. Поєднання мови поезії та її візуального втілення лише загострює, посилює всі емоції та переживання, які прагне виразити автор. Головна ідея каліграми полягає в її синхронності (мал. 1.4.): читач одночасно сприймає поетичний текст і малюнок, що створює унікальний ефект, не доступний окремо поезії чи живопису.



Мал. 1.4. Каліграма

Г. Аполлінера

Окрім каліграм, джерелом натхнення для створення “пиктопоезії” був колаж (від франц. *collage* – “наклеювання”). Це поняття означає як власне технічний прийом в образотворчому мистецтві, наклеювання на певну основу предметів і матеріалів, що відрізняються від основи за кольором і фактурою, так і сам твір, виконаний за допомогою цього прийому [61, с. 168].

Винайдена у Франції 1910 р. Ж. Браком і П. Пікассо техніка колажу стала популярною спочатку серед кубістів, футуристів, дадаїстів, а пізніше й серед сюрреалістів. Художники наклеювали на полотна шматки газет, шпалер, фотографій, тканини, дерева, письменники друкували свої твори на шпалерах, картоні, фактурному папері тощо. Усі ці експерименти та пошуки вплинули на становлення “пиктопоезії”, зокрема, вагому роль відіграла власна концепція поезії, яку розробили сюрреалісти (передусім, А. Бретон). За твердженням С. Дубіної, це “концепція зорового образу як мосту, що з’єднує дві реальності, саме їй відводилася ключова роль” [переклад наш – Ю.І., 43].

Л. Андреев вказує, що образотворче мистецтво, зокрема живопис, стали одним із найбільш знакових видів мистецтва для сюрреалістів, адже “сюрреалістичні ефекти вимагали наочності, яка можлива лише в образотворчому мистецтві” [переклад наш – Ю.І., 2, с. 105]. Живопис володіє найбільшим потенціалом для шокування, миттєвого емоційного впливу на глядача. Вочевидь, перенесення цих властивостей у царину літератури здавалося сюрреалістам чудовим способом розширити сферу впливу поетичного тексту, збагатити його зоровими ефектами для посилення емоційного та естетичного враження.

Тісний зв’язок сюрреалістів-письменників і художників став предтечею утворення експериментального жанру “пиктопоезії”. Сюрреалісти дійсно відчували потребу в спільній роботі, прагнули особливої співтворчості, яка дозволила б об’єднати можливості живопису й поезії. При цьому цікавим є ставлення сюрреалістів до живопису як виду мистецтва.

Для сюрреалізму як відображення теоретичних роздумів поетів ХХ ст. про природу творчості можуть здаватися чужими проблеми власне живопису. Французький дослідник Г. Пікон ставить питання, чи може взагалі існувати сюрреалістичний живопис як пластичний еквівалент автоматичного письма в літературі: “Послідовна зміна образів, незв’язність мислення й біг думок – характеристики сюрреалістичної діяльності, – не можуть бути виражені в статичності живописі. Малювати – це не стільки недбалість і ‘самоплив’, скільки організація того, що приходить. Від джерела, від способу до вираження – більша відстань, а тому свідомість вільно встигає увійти в нього; образи Кіріко, що прийшли зі сну – сюрреалістичні, але вираження їх – ні” [переклад наш – Ю.І., 90, с. 67].

Тож Г. Пікон скептично ставиться до можливостей живопису в контексті чогось нестатичного, спрямованого не на відображення реальності, а її перетворення, інтерпретацію. Якщо простежити історію розвитку сюрреалістичної традиції, то, хоч перші випуски “Сюрреалістичної революції” ілюстровані, включають фото Мана Рея та малюнки Р. Десноса, Дж. Де Кіріко,

М. Ернста, А. Массона, П. Навіля, про зв'язок живопису та літературного сюрреалізму в них не йшлося. Пізніше ж сюрреалісти звертаються до цього питання, зокрема, перші кроки в поєднанні живопису та поезії робить А. Бретон, опублікувавши статтю “Сюрреалізм та живопис”.

“Немає реальності в живописі”, – писав А. Бретон, повстаючи проти примітивного копіювання реальності й натуралізму в мистецтві. Головне завдання для А. Бретона полягало в заміні дійсності “надреальністю”. Історію живопису ХХ століття А. Бретон розглядав як історію дедалі більш очевидної недовіри до “моделі”, до “зовнішнього об'єкта”. “Не забудемо, – писав він, – що для нас сама реальність поставлена під сумнів” [переклад наш – Ю.І., цит. за 2, с. 15].

Прагнучи до чистоти творчості як у живописній, так і в поетичній традиції сюрреалізму, митці роблять перші спроби поєднання цих видів мистецтв. Зокрема, у збірці “Вільні руки” (“Les Mains libres”, 1936 р.), підготовленій разом П. Елюаром і Маном Реєм, містяться тексти-описи сюрреалістичних полотен. П. Елюар “ілюстрував” Мана Рея, створивши невеликі тексти до його малюнків. Аналогічно цикл “віршів у прозі” додав до циклу полотен Ж. Міро (1940–1941 р.) А. Бретон. Так була створена ще одна збірка малюнків-віршів – “Constellations” (“Сузір'я”).

Ці спроби інтермедіального поєднання живопису та поезії стали першими зразками нового експериментального жанру, який В. Браунер запропонував назвати “*picto-poesie*” (“*picto*” від франц. “*pictural*” – “той, що відноситься до живопису”). Варіантами перекладу цього слова українською мовою, як уже зазначали, є “пиктопоезія”, або “живо-поезія” від слова “живопис”. За своєю суттю це твори, що поєднують вірш і малюнок, синтез тексту та образу, поеми та напівскульптури-напівкартини.

Явище “пиктопоезії” вивчене в літературознавстві недостатньо. Здійснений нами історико-літературний екскурс у минуле “візуальної поезії” дозволяє зрозуміти: під цим поняттям об'єднана велика кількість явищ, що

виникли в літературі як вияв синтезу мистецтв. Водночас літературознавці до сьогодні чітко не розмежували різні види візуальної поезії.

Зокрема, каліграми, або фігурні вірші, засновані на використанні особливого розташування тексту в просторі аркуша, що формує візуальне сприйняття. У цьому типі візуальної поезії використовуються лише букви, слова, склади, строфи та рядки вірша – саме вони слугують матеріалом для створення візуального образу.

Явище колажу ширше за своїми можливостями порівняно з каліграмою: він передбачає включення не лише мовного, а й предметного матеріалу до оформлення твору мистецтва – як візуального, так і літературного. А. Бретон прямо зіставляв сюрреалістичні колажі в живописі з поезією кумирів сюрреалізму – Лотреамона й Рембо. Відкриття колажів М. Ернста А. Бретон розцінював як подію першорядної важливості. Ось як він коментував перше знайомство з технологією колажу: “Я згадую про хвилювання, яке охопило нас – Тцара, Арагона, Супо й мене. Зовнішній об’єкт порвав зі своїм звичайним фоном, складники його певною мірою звільнилися від нього, настільки сильно, що з іншими елементами вони зав’язали абсолютно нові відношення, що оминають принцип реальності, однак із наслідками для неї” [переклад наш – Ю.І., цит. за 2, с. 114].

Саме до поняття колажу, на нашу думку, є найближчим інноваційний, революційний формат вірша – вірш-об’єкт (*poème-objet*), винайдений А. Бретоном.

Сам А. Бретон визначав вірш-об’єкт (*poème-objet*) як композицію, яка “прагне поєднати виразні можливості поезії й пластики, що взаємно посилюються від такого поєднання” [переклад наш – Ю.І., 149, с. 11]. Використовуючи техніку колажу та ідею інтермедіального синтезу двох мистецтв, що лежали в основі каліграм, А. Бретон включає в композицію вірша не просто візуальні зображення-малюнки, але й справжні об’єкти (мал. 1.5–1.6).



Мал. 1.5. Вірш-об'єкт А. Бретона



Мал. 1.5. Вірш-об'єкт А. Бретона

Цей крок письменника в роботі зі словом, мабуть, є найсміливішим за всю історію світової поезії. Осмислюючи сутність поезії, мистецтва слова та живопису, А. Бретон прийшов до розуміння недосконалості мови, до неможливості наявними словесним матеріалом повно й правильно описувати світ й особисті переживання. Поєднання декількох зображувальних технік, включення до простору вірша реальних об'єктів у техніці колажу дозволили А. Бретону створити унікальну, нову мистецьку форму.

А. Бретон, як і З. Фройд, убачав в образах більший потенціал виражальних засобів, ніж у слові. Недосконалість слова, яке, на думку письменника, досить обмежене у своїй виражальній здатності, А. Бретон компенсує завдяки образам, які найточніше можна передати, не описавши реальний об'єкт та навіть не відобразивши його в малюнку, а використавши в композиції вірша власне сам об'єкт.

Ідеї А. Бретона, який загалом лише реформував та розвинув думку дадаїстів про недостатню силу слова, його слабку виражальну спроможність, підтримали й інші теоретики сучасного мистецтва. А. Чичерін стверджує, що мовою сучасної поезії повинен стати безсловесний матеріал, конструктивні знаки поезії – піктограми, малюнки, фігури, співвідношення ліній, розташування предметів тощо. У декларації “Канн-Фун” (“Конструктивізм – Функціоналізм”) А. Чичерін писав: “Для знаків поезії придатні: камені, метали, дерево, тісто, матерія, фарбувальні речовини та багато інших матеріалів” [переклад наш – Ю.І., 123, с. 195].

Сучасний французький дослідник візуальної поезії Е. Пелард вказує, що характер візуальної поезії визначається через “ступінь свідомості автора, його роздуми про знак і письмо в їх матеріальності” [переклад наш – Ю.І., 182]. Саме така матеріалізація вірша, слова притаманна віршам-об'єктам А. Бретона. Відтворення мови на пластичному рівні є ігровим досвідом для письменника, це спроба революціонізувати простір сторінки, надати просторової характеристики поетичній мові та включити її в часовий вимір. Е. Пелард називає такий досвід створенням “іконного еквіваленту слів, наданням тексту суттєвої візуальної якості”, а також “спробою переробити мову й письмо, перетворивши їх на графічному рівні, а отже, дослідити нові форми сенсу через писемність” [переклад наш – Ю.І., 182].

Вірш-об'єкт являє собою спробу порвати з традицією сприймання поезії як чогось повністю прив'язаного до слова. Утім, вибудовуючи вірш на матеріалі речей, А. Бретон включає в його структуру супровідний коментар (всередині простору твору або поруч з ним), мета якого, на нашу думку,

пояснювати ті зв'язки, які автор вибудував між використаними у вірші предметами. Ця роль слова у вірші є інноваційною, адже вона виконує допоміжну функцію, підштовхуючи читача до роздумів у напрямку, який вказує автор. З огляду на це можемо дійти висновку, що у своїх віршах-об'єктах А. Бретон говорить предметами, а слова – це лише додаткова (і, можливо, тимчасова) “страховка”, покликана забезпечити розуміння авторського задуму читачем-глядачем.

Тож каліграми, фігурні вірші, елементи колажу в оформленні літературного твору та власне сам бретонівський *poème-objet* можна об'єднати єдиним родовим поняттям “візуальна поезія”. Сюди само належить і явище поєднання живопису та поезії, яке В. Браунер назвав терміном *picto-poésie*.

Аналіз наявних у словниках та довідниках з літературознавства дефініцій поняття “візуальна поезія” дозволив з'ясувати, що визначення досліджуваного явища мають загальний характер. Наприклад, у сучасному енциклопедичному словнику візуальну поезію потрактовано як «вид мистецтва, який поєднує в собі словесну і зорову творчість – вірші, чії рядки утворюють декоративні або наділені емблематичним змістом фігури і знаки» [72, с. 127]. Сучасний літературний словник дає таке тлумачення феномену: “Візуальна поезія – авангардний напрям на стику поезії і образотворчого мистецтва; візуалізація тексту графічними елементами, які розширюють його образне і смислове значення. Рядки тексту можуть бути декоративно оформлені спеціальними шрифтами, знаками, емблемами, малюнками, переплітатися з візерунками та інше” [73, с. 143].

Як можна помітити, дефініції не лише узагальнені, без деталізації та аналізу, вказівки на місце зародження явища, його засновників тощо – вони також не узгоджені між собою. Зокрема, у першому визначенні візуальна поезія названа окремим видом мистецтва, а в другому визначенні трактується як авангардний напрям. Питання жанрової приналежності візуальної поезії є одним із актуальних на сьогодні.

Будучи інтермедіальним жанром поезії, який синтезує літературні та художньо-образотворчі стратегії, візуальна поезія і зараз перебуває в статусі маргінальної форми літератури, оскільки не вписується в межі традиційної жанрової системи. Утім, сьогодні вже можна виокремити декілька підходів до вирішення питання жанрового статусу візуальної поезії:

- 1) розуміння візуальної поезії як окремого жанру;
- 2) розуміння візуальної поезії як змішування поетичних технік;
- 3) сприйняття візуальної поезії як новаторського мистецького напрямку.

Розглянемо позиції літературознавців, які підтримують той чи той підхід щодо жанрової природи візуальної поезії. Наприклад, О. Анікєєва трактує візуальну поезію як окремий жанр літератури, якому притаманне поєднання ролі читача та глядача, а для поетичного тексту характерна відмова від “прямолінійної” структури й пластичності [3, с. 15].

Однак часто в контексті аналізу візуальної поезії як окремого жанру під сумнів ставлять цілісність такого твору. Візуальне сприйняття поетичного тексту випереджає його прочитання, адже в першу чергу увагу читача-глядача привертає фактурність зображеного. В. Кулаков упевнений, що, незалежно від того, “чи утворюють візуальні елементи рудиментарну або складну структуру, вони трансформують поетичний текст у картину” [переклад наш – Ю.І., 67, с. 104]. Саме в такій неоднозначності самого явища візуальної поезії і вбачає причини теоретичних пробілів та питань К. Денкер. Учений вказує, що “літературознавці та мистецтвознавці досі не можуть висунути єдиного теоретичного обґрунтування, яке змогло б охопити все різноманіття жанрових виявів візуальної поезії” [переклад наш – Ю.І., 39, с. 23].

Серед літературознавців, які вважають візуальну поезію лише складовою змішаної техніки, а не окремим жанром, можна назвати А. Очеретянського. Учений розуміє під “змішаною технікою” “синтетичне мистецтво”, яке, згідно із судженням А. Лур’є, являє собою “синтез, відношення і взаємодію слова, звуку й кольору і, нарешті, органічну взаємодію мистецтв (не механічне їх з’єднання), що являє собою природний,

невимушений перехід з чистої мови одного мистецтва на мову іншого” [переклад наш – Ю.І., цит. за 86].

Деякі вчені прагнуть відійти від тривіального розгляду сучасних химерних мистецьких форм у контексті жанрового поділу. Ф. Мон стверджує, що “поділ на жанри взагалі вичерпує себе, якщо взяти до уваги інтермедіальні текстові феномени, що з часом відіграють дедалі важливішу роль, наприклад, тексти, співвідносні з галуззю образотворчого мистецтва, які можуть бути описані поняттями цих дисциплін, так само як і поняттями поетики” [переклад наш – Ю.І., 81, с. 40].

Ю. Гік дає вичерпне трактування візуальної поезії: “Візуальна поезія – це синтетичний жанр, що перебуває на стику між візуальними мистецтвами й літературою” [переклад наш – Ю.І., 33]. Таке визначення відображає найзагальнішу властивість візуальної поезії, дозволяючи відмежувати її від поезії традиційної.

На основі розглянутих трактувань явища візуальної поезії, даних дослідниками, означимо й власне розуміння цього феномену, на яке будемо спиратися під час роботи. Отже, під поняттям “візуальна поезія” розуміємо різновид поезії, який передбачає синтез літератури й візуальних мистецтв, представлений у поетичному тексті взаємопов’язаними вербальним і візуальним компонентами. Два ці компоненти є сенсовірними, адже завдяки їх взаємодії семантична ємність візуального тексту подвоюється – тобто збільшується смислова насиченість одиниці текстової інформації, і, як наслідок, підвищується інформативність поетичної мови.

Варто зазначити, що введений у поетичний текст візуальний компонент займає в ньому домінантне становище. У класичному поетичному творі інформація передається лише завдяки одному каналу зв’язку – написаному тексту. У візуальному вірші до словесного додається візуально-образний спосіб трансляції повідомлення. За рахунок цього вербальна частина тексту скорочується, адже ментальний образ, сформований у свідомості поета, може бути виражений малюнком.

Тож розглядаємо візуальну поезію як особливу форму літератури, включення візуального ряду в яку дозволяє “піднятися на рівень споглядання, спостереження, будучи джерелом і своєрідною протоформою всякого пізнання” [переклад наш – Ю.І., 66, с. 9].

Піктопоезія натомість виступає різновидом візуальної поезії та, відповідно, будується на принципі синтезу візуального та літературного мистецтв в одному художньому творі. Слід зауважити, що ідея “піктопоезії” у В. Браунера з’явилася ще на початку його творчої діяльності – уже 1924 р. він публікує у своєму щойно заснованому журналі “75 НР” синтетичний “Маніфест піктопоезії”. Саме в цьому джерелі містилася вказівка на протиставленні “піктопоезії” аполлінерівським каліграмам. Якщо в каліграмах Г. Аполлінер підходив до синтезу з позиції поета (зображення складалися зі слів), то “піктопоезія” В. Браунера радше включала слова й вірші в якості елемента чистого живопису, як у роботах російських футуристів (особливо О. Родченка) і французьких кубістів та дадаїстів.

Відповідно до “Маніфесту піктопоезії”, поетичний твір, що належить до “піктопоезії”, включає в себе візуальний компонент (геометричні форми, які відрізняються за кольором та виконанням) та рукописні або друковані літери. При цьому поєднання словесного компоненту та візуального оформлення твору “піктопоезії” покликане передавати футуристичний, дадаїстський, конструктивістський дух. І написи, і візуальний компонент повністю розкривають свій сенс лише в синтезі, при цьому текст увиразнює динамічність візуального зображення [206].

Автори “Маніфесту...” В. Браунер та І. Воронка так описують своє розуміння винайденого ними терміна: “*LA PICTOPOÉSIE est le dernier-cri de l’heure actuelle. Tous les dandys doivent se tailler leurs babits d’après la coupe pictopoétique. La pictopoésie revivifie tous les courants révélateurs d’art nouveau. LA PICTOPOÉSIE réalise enfin la vraie synthèse des futurismes dadaïsmes constructivismes. (...) PICTOPOÉSIE TRIOMPHE SUR TOUT ENREGISTRE TOUT RÉALISE L’IMPOSSIBLE*” (“Pictopoésie”) [цит. за 178]

(укр. “ПІКТОПОЕЗІЯ – найсучасніша сьогодні річ. Усі денді повинні пристосувати свій одяг до крою піктопоезії. Піктопоезія відроджує всі тенденції, які розкривають нове мистецтво. ПІКТОПОЕЗІЯ нарешті усвідомлює справжній синтез футуризмів, конструктивізмів, дадаїзмів. ПІКТОПОЕЗІЯ ТРИУМФУЄ НАД УСІМА ЗАПИСАМИ, РЕАЛІЗУЄ НЕМОЖЛИВЕ”) [переклад наш – Ю.І.].

Із процитованого розуміємо, що самі автори терміна “піктопоезія” усвідомлювали це явище як принципово новий напрям мистецтва, вони не допускали розгляду “піктопоезії” у її відношенні, схожості чи близькості до будь-яких попередніх форм візуальної поезії.

А. Джоффрой, дослідник творчості В. Браунера, вказує, що сам Браунер відмовлявся давати своєму винаходу чітке визначення: “Замість того, щоб оперувати ще однією банальною метафорою, заснованою на словах Горація ‘*Ut pictura poesis*’, Браунер визначив свою нову концепцію так: ‘*La Pictopoésie n’est pas de la Poésie. La Pictopoésie n’est pas de la Peinture. La Pictopoésie est de la Pictopoésie*’” [164, с. 23] (укр. “Піктопоезія – це не поезія. Піктопоезія – це не живопис. Піктопоезія – це піктопоезія”) [переклад наш – Ю.І.].

Подане визначення – це іронічне висловлювання, складене з двох заперечень та плеоназму. Такий підхід до розуміння нової форми художньої думки цілком у дусі модерністів – як протест проти всього, що можна виміряти, чітко визначити, обмежити. На думку В. Браунера та І. Воронки, “піктопоезія” є чимось, що точно не може вміститися ні в які рамки чи категорії, що за своєю суттю є обмеженнями. “Піктопоезія” для них – це те, що існує поза обмеженнями.

І. Лівезеану описує “браунерівський” формат “піктопоезії” як “нефігуративні картини маслом зі словами, складеними з дада-футуристичної лексики та маніпульованими геометричними формами” [переклад наш – Ю.І., 173, с. 1173]. Інша дослідниця, І. Каребаш, характеризує співвідношення мови та зображення в “піктопоезії” В. Браунера та І. Воронки так: “...у піктопоезії

слово є еквівалентом кольорової форми, хоч і очевидного роду дада” [переклад наш – Ю.І., 151, с. 230].

Насправді ж “пиктопоезію” можна розуміти і як літературний твір, і як витвір мистецтва в техніці колажу, який складається зі “слів у безладі” та “поза будь-якою естетичною чи моральною парадигмою” (“Pictopoésie”) [переклад наш – Ю.І., цит. за 178]. Ця ідея своєрідного художнього нейтралітету також реалізувалася в тому, що для назви “пиктопоезій” пропонували використовувати лише цифри.

Говорячи про внесок В. Браунера в розроблення ідеї “пиктопоезії”, варто також згадати те, що втілити цю ідею хоча б частково йому вдалося лише через 25 років після публікації “Маніфесту пиктопоезії”, після закінчення війни з Німеччиною. Воєнні роки глибоко зачепили митця, спричинивши розлад у його спілкуванні з багатьма іншими сюрреалістами, зокрема, з А. Бретоном. Беручи до уваги ці зовнішні чинники, вважаємо В. Браунера засновником “пиктопоезії” та розробником теоретичного обґрунтування цієї мистецької форми, у той час як створенням власне зразків візуальної поезії займалися переважно інші митці.

Л. Прохорова та Є. Анікеева впевнені, що “найпродуктивніший етап розвитку візуальної поезії пов’язаний із сюрреалістичним рухом першої третини ХХ століття, який охопив згодом європейські країни” [переклад наш – Ю.І., 97, с. 169]. Творчі пошуки в царині візуальної поезії продовжувалися у ХХ ст. – тривають і на сучасному етапі, базуючись на надбаннях попередників. На нашу думку, це свідчить про продовження мистецтвом пошуку інтегрованих художніх форм і подальше переосмислення традиції.

Попри досить широку популярність “пиктопоезії” як одного із здобутків сюрреалізму та модернізму в цілому, у сучасній літературознавчій думці гостро відчутний брак як точного і вичерпного визначення цього явища, так і розроблення поняття, історії його розвитку, характерних ознак загалом. Однією з основних причин, як зазначає К. Денкер, є те, що “більшість теоретиків висувають ту чи ту парадигму, підкріплену великою кількістю

перцептуальних спостережень, окремих рис, недиференційованих критеріїв, які в підсумку суперечать одне одному. Складність подібної дефініції насамперед полягає в тому, що симбіоз візуальних і семантичних, логічних і естетичних критеріїв важко проаналізувати як ціле” [переклад наш – Ю.І., 40, с. 117].

Хоч праць, присвячених безпосередньо “пиктопоезії” в тому її форматі, який розробили французькі поети-сюрреалісти, небагато, теоретичне осмислення синтезу графічного та вербального компонентів у таких творах можна розглянути на матеріалі суміжних досліджень.

Наприклад, Л. Березовчук, дослідниця творчості російського поета-авангардиста А. Горнона, зазначає, що авангардисти розвивали поліфоносемантику як одночасне звучання кількох смислів у вірші. За такої організації поетичного твору змінюється його інтонування та графіка запису. На прикладі творів А. Горнона дослідниця розкриває потенціал графічної інтерпретації звучання твору: сам поет використовував колір та фонематичний запис слів, утім, для нас більший інтерес становить використання ним графічних засобів [10, с. 233]. Зокрема, одним з експериментів у поєднанні графіки та поезії, на думку Л. Березовчук, став запис слів відповідно до сем, “ламання” їх звичного запису та “тілкування” слів та рядків поезії відповідно до задуму автора. Графічним засобом слугували й різностильові шрифти. Такі елементи, введені до структури поезії, володіли особливою експресією й допомагали глядачу-читачу зрозуміти співвіднесеність написання слова та його звучання [Там само, с. 234]. З досвіду А. Горнона як поета, який використовував графіку разом з поетичним текстом, відомо, що на поетичних читаннях він обов’язково супроводжував декламацію показом графічних зображень аркушів з поезією на екрані.

Відповідно, у контексті пиктопоезії як інтермедіального жанру – екфрастичного поєднання візуального та вербального – графіка відіграє вагомую роль, надаючи вербальному компоненту поезії виняткового нового значення, інакшого, ніж той мав би сам собою, без її супроводу.

Крім цього, явища “пиктопоезії”, хоч і побіжно, торкався В. Пінковський. Він порушує питання недостатнього вивчення жанрового розмаїття сюрреалістичної поезії [91]. Учений зазначає, що, попри велику кількість досліджень творчості сюрреалістів, система жанрів сюрреалістичної поезії все ще залишається “білою плямою”. Дослідник робить і власний внесок у характеристику інтермедіальних пошуків поетів, які згодом призвели до виникнення “пиктопоезії” як важливого елемента в системі жанрів сюрреалістичної поезії. Зокрема, розглядаючи “вірші у прозі” А. Бертрана, В. Пінковський говорить про використання “поетичних можливостей живопису” для активізації читацьких асоціацій. В. Пінковський звертається до питання перекладу живописних образів у літературні та вважає, що у випадку такого синтезу мистецтв поет не має копіювати живописне чи графічне зображення, а повинен його інтерпретувати, створюючи власні смисли на основі візуального твору [91, с. 242]. Однак така взаємодія візуального й вербального радше стосується ілюстрування творів та є принципово іншою, ніж у “пиктопоезії”.

О. Панова, говорячи про екфрасис як про одну з форм інтермедіальності, наводить приклад поезії П. Верлена, який, безперечно, мав вплив на французьких сюрреалістів. Саме Верлен є одним із яскравих представників символізму, що звернулися до використання пластичних, графічних, а згодом і музичних образів у поезії. У доробку поета чимало віршів, у яких він апелює до досліджень із живопису, графіки [88, с. 325]. Проте самі графічні роботи тут, знову ж таки, не відіграють такої важливої ролі, як у “пиктопоезії”, адже вони не є безпосереднім елементом твору. Поет лише апелює до них, включаючи пластичні образи в образну систему поезії та розширюючи зображальні можливості слова кольоропозначеннями, вербальними засобами створення ефекту розмитості, змазаності тощо.

Українська дослідниця Л. Генералюк говорить про екфрасис як інтермедіальне явище саме в контексті розуміння його як “словесного опису пластичних мистецтв, супроводжуваного естетичною оцінкою” [31, с. 10–11].

Але якщо для поезії П. Верлена чи А. Бертрана таке визначення сутності інтермедіального зв'язку видається цілком правомірним, то для “пиктопоезії” сюрреалістів – аж ніяк, адже вона являє собою принципово новий рівень взаємодії двох мистецтв: вони рівні, жодне з них не є ілюстрацією до іншого – ані прямою, традиційною ілюстрацією поезії малюнком, ані оберненою ілюстрацією малюнка поезією. Ближчим до пиктопоетичного формату синтезу мистецтв та активної їх взаємодії є визначення Л. Геллера, який екфразу називає “будь-яким відтворенням одного мистецтва засобами іншого” [30, с. 18].

Тож на сьогодні в українському та зарубіжному літературознавстві наявні праці вчених, присвячені вивченню різноманітних форм інтермедіальної взаємодії живопису / графіки та поезії, однак у них не розглянуто феномен “пиктопоезії”, хоч він являє собою принципово новий рівень візуальної поезії, якого до сюрреалізму не існувало в літературі та мистецтві загалом.

Натомість, щоб осягнути сутність “пиктопоезії” та роль візуального елемента в ній, звернімося до мистецтвознавчих досліджень, присвячених загальним питанням взаємодії візуального та графічного.

Д. Наливайко, розглядаючи значення додаткових зв'язків поезії з іншими мистецтвами, вказує, що інтермедіальність та синтез мистецтв є повернення до витоків, до мистецького синкретизму [84, с. 137]. У контексті ж творчості поетів, які працюють у жанрі візуальної поезії, очевидним стає прагнення об'єднати всю цілісність відчуттів. Кожне мистецтво базується на певних почуттях і навичках людини, таких як зір, слух чи мовлення. Коли мистецтва функціонують окремо, людина, яка їх сприймає, вимушено обмежена у можливостях відчуття.

В. Мітчелл та Т. Ліарде вказують, що візуальний екфрасис, який і використовується у “пиктопоезії”, підкреслює обмеженість мови, є вираженням своєрідної “сліпоті”, а візуальні засоби відіграють роль “шрифту Брайля” для читача [171].

Графіка й живопис належать до пластичних мистецтв, які прагнуть оволодіти рухом, є динамічними. Натомість література прагне подолати бар'єр слів, які відділяють її від чуттєвого світу та від безпосереднього переживання. На думку Д. Наливайка, саме така інтенційність літератури і породжує її глибинну спрямованість до музики, живопису, які за своєю субстанцією одухотворені чуттєвістю [84, с. 137].

Дослідники особливостей інтермедіальної взаємодії графіки та поезії вказують, що іноді поети замінюють лінгвістичні знаки малюнками, орнаментами, пунктуаційними чи іншими графічними знаками, які при цьому функціонують як “матеріальні знаки” поезії (термін А. Чичеріна [123, с. 8]). Часто у такий спосіб поет прагне відтворити чуттєво навантажені образи не лише словесно, а й графічно.

Прикладом може слугувати творчість І. Зданевича – грузинського й французького поета, художника-авангардиста. Конструюючи дво- та триповерхові строфи, він проєктує на поетичний твір зв'язки грузинської архітектури й ландшафту: традиційну строфу уподібнює до башт, специфічно вибудовуючи слова й навіть окремі літери, при цьому структура строф може відтворювати поля чи гори, притаманні грузинському пейзажу. Убачаємо в такому використанні графіки разом з поетичним текстом досвід, близький до досвіду представників “пиктопоезії”.

Польська дослідниця дискурсу інтермедіальності Г. Бобилевич у статті “Арт-поэзо-жанры как интермедиаальный дискурс” також звертається до досвіду І. Зданевича та вважає, що у випадку такого використання графіки в синтезі з поетичним текстом художник-поет прагне текст і надрукувати, і одночасно “намалювати” літерами. При цьому величину літер та їхню конфігурацію використано як художній засіб. Такі вірші Зданевича Г. Бобилевич називає “картинними” [12, с. 248].

Г. Бобилевич вважає, що застосування графіки в поезії породжує альтернативний метод художнього вираження. Його використання доводить: руйнування традиційних синтаксичних зв'язків та їх заміна графічними або

художньо-виразними образами зумовлює функціонування тексту як автономної форми та надає йому оригінальності, креативності задуму порівняно з традиційними формами поезії [Там само, с. 249].

Цінною в контексті нашого дослідження є і рецепція робіт художників, які вдавалися до ілюстрування поетичних творів модерністів. Убачаємо в цьому паралель із роллю Мана Рея як співавтора піктопоетичної збірки “Les Mains libres”, хоч ані Ман Рей, ані Поль Елюар не беруть на себе роль ілюстратора в процесі їхньої спільної творчості. Власне, саме ілюстрація в модерністському дискурсі з притаманним йому тяжінням до інтермедіальності чи не найближче відображає сутність “піктопоезії”, яка розвинула такий взаємозв’язок графічного та поетичного та вивела його на новий, глибинний рівень.

У дослідженні А. Лаврентьева “Графика визуальной поэзии в творчестве Варвары Степановой” осмислено досвід цієї ілюстраторки з синтезу живописно-графічного та словесного матеріалів. На думку вченого, живописне сприйняття поезії, досягнуте завдяки органічному вплітання до збірки творів ілюстрацій, формує нове зорове враження, здатне буквально змінювати звучання вірша. Сама художниця дає до своїх творів такий коментар: “Розриваючи завдяки живописній графіці мертву монотонність друкованих літер, що зливаються перед очима, іду до нового виду творчості” [переклад наш – Ю.І., цит. за 68].

У контексті розуміння мистецького значення графіки як повноправного елемента “піктопоезії” П. Елюара звернімося до дослідження Н. Пивоварової, яка аналізує інтермедіальність графічного дизайну. Під час проєктування комплексних, складних за структурою й кількістю способів передачі інформації об’єктів (до яких цілком належать й ілюстровані збірки поезії та піктопоетична збірка “Les Mains libres”) різні типи виражальних засобів – вербальні, аудіальні, візуальні, тактильні – об’єднуються завдяки неподільності композиційного задуму й проєктної концепції. Саме синтез вербального й візуального, тексту й графіки є однією з найпоширеніших форм

поєднання різних каналів вираження, що зумовлено потенціалом такого синтезу в забезпеченні цілісності сприйняття всього об'єкта як єдиного смислового простору, щоб через цей синтез засобів домогтися виразності і ємності думки, тим самим посиливши ефективність комунікації [89, с. 139].

Вважаємо таке бачення поєднання графіки й слова в контексті графічного дизайну найбільш близьким до розуміння формату піктопоетичної збірки П. Елюара та Мана Рея. Як і в аналогічних складних поєднаннях засобів та каналів передачі інформації й художніх образів, тут спостерігаємо єдине прочитання візуального повідомлення, про яке й говорить у своєму дослідженні Н. Пивоварова. Така єдність досягнута, на думку вченої, за рахунок спільного функціонування слова й графіки та їх вступу в семіотичні й формальні відношення. Відповідно, завдяки вербальному й візуальному кодам розкривається зміст, пов'язаний з подіями, явищами й предметами реального світу [Там само, с. 140].

Тож розуміння сутності “піктопоезії” як унікального явища сучасного мистецтва потрібно шукати не лише в літературознавчому дискурсі. Вагомі знання про організацію взаємодії тексту й графічного елемента дають нам мистецтвознавчі праці та роботи, присвячені безпосередньо візуально-вербальному екфрасису. Найближчими до сутності піктопоетичного концепту збірки П. Елюара можна вважати ідеї синтезу вербального та візуального, розроблені в межах графічного дизайну. Саме ця галузь регулює роботу художників-ілюстраторів, які, хоч опосередковано, працюють у тандемі з письменниками.

Загалом вивчення теоретичних підвалин “піктопоезії”, сутність якої вперше була сформульована В. Браунером, показало, що візуальна поезія існувала з давніх часів, утворившись на базі піктограматичних форм письма, пройшовши етап становлення від перших каліграм до революційних бретонівських віршів-об'єктів. Одним з французьких сюрреалістів, який долучився до створення пікто- або живо-поезії та сприяв розвитку цієї синтетичної літературної форми, є саме П. Елюар, який у співпраці з

художником Маном Реєм вивів концепцію “пиктопоезії” на принципово новий рівень, який не має прямих аналогів в історії ані літератури, ані живопису. Щоб визначити місце “пиктопоезії” в його творчому доробку, звернімося до критичної рецепції його творів у сучасному літературознавстві.

1.3. “Пиктопоезія” Поля Елюара в критичній рецепції

Поль Елюар (фр. Paul Éluard), повне ім'я якого Ежен Еміль Поль Грендель (фр. Eugène Émile Paul Grindel), – один з найвизначніших французьких поетів минулого століття. За свою творчу кар'єру він видав понад сто поетичних збірок, при цьому життя П. Елюара не було простим: він був учасником обох світових воєн, а після закінчення Другої світової активно брав участь у Русі Опору. У роки фашистської окупації входив до комуністичної партії Франції. П. Елюар здійснив навколосвітню мандрівку, а в повоєнні роки – безліч поїздок з виступами на конгресах, присвячених миру, як представник сюрреалістів.

У різний час друзями П. Елюара були А. Бретон, Л. Арагон, М. Ернст, С. Далі, П. Пікассо. Перша збірка поезій, створена митцем у роки Першої світової війни, у період служби санітаром на фронті, відкрила йому дорогу у світ модерністів. П. Елюар став одним із засновників спочатку дадаїзму, а потім і сюрреалізму. Творчість та життєвий шлях П. Елюара були об'єктом вивчення для багатьох вчених та критиків. Звернімо увагу на історію критичної рецепції творчості П. Елюара, а особливо – його ролі в становленні “пиктопоезії”, винайденої та обґрунтованої В. Браунером.

Оцінку внеску П. Елюара в розвиток сюрреалістичної поезії давав ще А. Бретон, який проголосив у статті “*Crise de l'objet*” (“Криза об'єкта”) (1936 р.): “Творчість ‘сюрреалістичних об'єктів’ відповідає, за словами Поля Елюара, потребі в цій ‘фізиці поезії’” [переклад наш – Ю.І., цит. за 12]. Термін “фізика поезії” П. Елюар запропонував, провівши паралель між сучасною фізикою, яка

дедалі частіше спирається у своїх дослідженнях на неевклідові структури, та створенням “сюрреалістичних об’єктів”.

Сам П. Елюар говорив, що “ніякого незворотного зазору між уявою і реальністю немає. Усе, що може задумати й створити розум людини, живиться з одного джерела, створеного з тієї само матерії, що її плоть, кров і весь навколишній світ” [переклад наш – Ю.І., цит. за 140, с. 84]. Тож поет вважав, що меж між мрією і реальністю, суб’єктом і об’єктом, уявним і природним не існує, ба більше, якщо вони й були втрачені чи забуті в раніше, сюрреалістичний підхід допоможе їх відновити.

Осмислення діяльності П. Елюара як одного з теоретиків сюрреалізму у критичній літературі неповне. Переважна більшість дослідників звертається до його постаті передусім як до поета.

Одна з перших публікацій, присвячених творчій діяльності П. Елюара, – це книга О. Беніної “Литература французского Сопротивления” (1951 р.), у якій увагу приділено підпільній діяльності П. Елюара та Л. Арагона, однак відсутній аналіз поезій, а звернення до ролі синтезу мистецтв у творчості П. Елюара немає і поготів. Одну з перших спроб рецепції творчості Елюара можна віднайти в радянській серії “Бібліотека світової літератури”, куди входить книга “Західноєвропейська поезія ХХ століття”, де зазначено: “Надзвичайно красиві верлібри П. Елюара – найбільшого поета Франції сюрреалістичного і постсюрреалістичного періоду” [переклад наш – Ю.І., 46, с. 791]. Утім, про зв’язок П. Елюара та сюрреалістських експериментів із синтезу літератури й живопису в цьому виданні також не йдеться.

Долучався до вивчення поезії П. Елюара І. Еренбург, який особисто був знайомий з поетом. Саме І. Еренбургу належить один з перших у СРСР нарисів творчого шляху П. Елюара – передмова до видання в Москві книги “P. Eluard. Choix de poèmes” (1958 р.), яка послужила також передмовою до “Віршів” Елюара російською мовою (1958 р.) та увійшла до збірки статей І. Еренбурга “Французькі зошити” (1958 р.).

Цей дослідник залишив вагомий спадок спогадів про П. Елюара – про те, якою той був людиною, про його життя та творчість. Про зв'язок Елюара із живописом І. Еренбург пише: “Елюар дуже любив живопис. Його книги, окрім Пікассо, ілюстрували багато художників, не схожих один на одного – Ернст і Юго, Леже і Далі, Шагал і Кіріко. Багато з художників, які йому подобалися, мені далекі, але я розумію, що він бачив у їх роботах: креслення поем, зримий світ своїх сновидінь. У віршах, однак, він не намагався словами виліпити форму або передати колір – вірив у магію слів і від неї не відступався ані до пластики, ані до красномовства” [переклад наш – Ю.І., 130, с. 198].

Звертався до аналізу творів П. Елюара С. Великовський, який детально розглянув становлення його як поета, досліджував філософські засади творчості митця, на яких ґрунтуються ті визначальні риси, які притаманні його поезії. За твердженням С. Великовського, раннього Елюара “можна було б назвати візіонером, який створює своїм вимислом незалежний мікрокосм, підкреслено неприкріплений до історичного або біографічного календаря, та й узагалі обходиться без посилок до будь-чого поза самим собою” [переклад наш – Ю.І., 22].

Сам П. Елюар так говорить про свою манеру письма: “Я не винаходжу слова. Я винаходжу предмети, живі істоти, події, і мої почуття здатні їх сприйняти. Я створюю собі переживання. Я страждаю від них або відчуваю щастя. Вони можуть бути для мене байдужі. Я зберігаю про них спогади. Трапляється, що я їх продовжую. Якби мені довелося засумніватися в їх дійсності, все стало б для мене сумнівним – і життя, і любов, і смерть. Мій розум відмовляється відкинути свідчення моїх почуттів. Предмет моїх бажань завжди реальний, відчутний” [переклад наш – Ю.І., 197, с. 526]. Ці слова підтверджують думку С. Великовського та частково розкривають питання витоків “пиктопоезії”, до якої П. Елюар звертається пізніше.

За словами самого П. Елюара, “поезія нічого не наслідує, не відтворює ані ліній, ані поверхонь, ані об'ємів, ані осіб, ані пейзажів, ані ситуацій, ані катаклізмів, ані почуттів, ані пам'ятників, ані полум'я, ані диму, ані серця, ані

розуму, ані жаху, ані блаженства, ані прикростей, ані краси – нічого. <...> Вона винаходить, вона заново творить. Вона руйнує. І вічно вона винаходить себе, творить себе, руйнує себе” [переклад наш – Ю.І., цит. за 22, с. 106].

С. Великовський, своєю чергою, вважає, що джерелом поезії П. Елюара “служить не теза-постулат, а душевний порив; її першоелемент – не поняття, а уявна картина; її розгортання не в нанизуванні доказів, а в зміні видінь; її результат – не система дефініцій, а створений вигадкою мікрокосм” [переклад наш – Ю.І., 23, с. 75]. Вважаємо цю думку слушною, оскільки в збірках, які відобразили долучення П. Елюара до візуальної поезії, спостерігаємо, як синтез поезії та живопису, власне, творить мікрокосм, про який говорить С. Великовський. Художник, який доповнює візуальними зображеннями поезію П. Елюара, не просто створює ілюстрацію – він виконує її на основі видінь і уявних картин, що постають перед ним після прочитання віршів поета.

Французький філософ і мистецтвознавець Гастон Башляр у монографії “L’air et les songes” (“Грезы о воздухе. Опыт о воображении движения”) також звертається до аналізу створених П. Елюаром поетичних образів. Г. Башляр пише: “Якщо ми захочемо разом з Елюаром пережити за допомогою уяви й заради уяви чистий зір, упродовж декількох годин дивлячись на ніжну й тонку блакить неба, з якого вигнані всі об’єкти, ми зрозуміємо, що уява повітряного типу діє в такій зоні, де мрії і уявлення взаємозамінні у своїй мінімальній реальності. Інші види матерій викликають затвердіння об’єктів. До того ж ми відчуваємо, що у сфері блакитного повітря світ більше, ніж будь-де ще, проникнутий невизначеними мріями. Саме тут мрії справді набувають глибинного виміру. Під впливом мрій блакитне небо ‘поглиблюється’” [переклад наш – Ю.І., 8, с. 259].

У цій рецепції творчості П. Елюара відображена думка про те, що його поетична мрія не любить пласких образів, він виходить за межі мрій живописних та “намальованих”. Образи П. Елюара значно глибші від тих, які лише відображають реальність. Він не йшов простим шляхом, проторованим багатьма поетами-художниками, які надають зорову силу мрії й наповнюють

поезію образами. Такими поетами можна вважати В. Гюго, Ш. Бодлера, А. Рембо, Л. Арагона. Але, на нашу думку, П. Елюар – поет іншої душевної налаштованості. Він не показує, не відображає те, що існує, а ніби “ворожить”, з нічого створюючи яскраві, невловимі, химерні образи, які неможливо віднайти у реальності – лише в ілюзорному світі елюарівської поезії.

Тож думка Г. Башляра щодо унікальності образної системи поезії П. Елюара допомагає усвідомити: Елюар зовсім не був поетом-живописцем. Він не часто вдається до пластичних образів, не прагне безпосередньо у своїх творах створити пейзажні замальовки, детально описати той чи той образ, щоб викликати в читача ефект споглядання візуального зображення. Для Елюара світ поезії – магічний, створений уявою автора та реципієнта макрокосм, для якого живопис не є самоціллю, а радше додатковим засобом, доповненням, яке розширює можливості цього макрокосму.

Т. Балашова в монографії “Французька поезія ХХ століття”, окрім аналізу життєвого та творчого шляху митця, проводить паралелі між П. Елюаром та іншими сюрреалістами, визначає вагомий внесок Елюара в розвиток візуальної поезії. Дослідниця зауважує, що поет був схильний наслідувати Г. Аполлінера в його прагненні колажування “моментальних знімків дійсності” [5, с. 115–116]. Дослідження Т. Балашової демонструє, що саме приклади попередніх спроб поєднання візуального та вербального слугували одним з джерел “пиктопоезії” П. Елюара.

Є. Мірошникова, досліджуючи спільну роботу П. Елюара та ілюстраторки В. Гросс-Гюго, зазначає, що “ілюстрації Валентини Гюго на перший погляд дуже далекі від тексту (попри те, що на кожний вірш відведено одну гравюру, яка й повинна була б його ілюструвати): те, що зображено, здається ніяк не пов’язаним з віршами Елюара. Але справа в тому, що, незважаючи на заявлену простоту і ясність, поезія Елюара в першу чергу – візіонерська, і сам Елюар – поет-візіонер” [переклад наш – Ю.І., 80, с. 202].

З публікації Є. Мірошникової розуміємо, що спільна робота художника та поета, про яку йдеться, є унікальним прикладом синтезу поезії та живопису,

хоч у цьому випадку вони відокремлені більшою мірою, ніж у каліграмі, де два види мистецтва зливаються воєдино. Тут же спостерігаємо органічне взаємодоповнення, синтез: гравюра є продовженням вірша, однак все-таки це два окремі тексти, які мають тісні зв'язки, але не зливаються остаточно.

Про синтез як один із провідних принципів новаторських пошуків сюрреалістів пише Т. Балашова. Дослідниця вказує, що “цей новаторський синтез поетичних жанрів у більшості поетів ХХ століття здійснено ніби на рівні творчості, але не на рівні окремого твору. У руслі французької поезії природність такого синтезу досягнута вперше Елюаром. У межах поеми, розгорнутого твору-хроніки, розгорнутого ліричного щоденника епохи синтезу досягнуто вже послідовністю розділів, сполучених частин, перегуком окремих ліричних і ‘сюжетних’ епізодів. У межах вірша – а поем Елюар не писав – для синтезу потрібні інші джерела, які визначають сама архітектоніка твору, характер його образної системи. Тут немає простору для перегуку, стикування окремих фрагментів; тут усе повинно бути злито відразу” [переклад наш – Ю.І., 5, с. 126].

Одним з таких джерел, які дозволили митцю розширити образний простір поезії, для П. Елюара й стало образотворче мистецтво. У словах Т. Балашової, на нашу думку, концентровано виражено не просто суть новаторських прийомів П. Елюара, але і той внесок, який поет зробив у розвиток французької та світової літератури.

І. Медведєва натомість пише працю, присвячену іншому типу синтезу мистецтв, який наявний у творчій біографії П. Елюара – це зв'язок його поезії з музикою. Досліджуючи творчість французького композитора Ф. Пуленка, І. Медведєва приділяє увагу створеним на основі елюарівських віршів композиціям [79]. Дослідниця відзначає, що особливий ліризм творів П. Елюара зробив їх чудовим матеріалом для поєднання із музикою, тож інтермедіальні зв'язки його поезії не обмежувалися лише візуальним та вербальним мистецтвом.

Ю. Довгая [41] звертається у своєму дисертаційному дослідженні до аналізу архетипів у практиці сюрреалістів, зокрема на матеріалі поезії П. Елюара та живопису С. Далі. Хоч дослідження прямо не торкається питань візуального складника поезії П. Елюара, все ж віднайдені Ю. Довгою паралелі між картинами та поезією митців-сюрреалістів – їх здатність у різній художній формі виражати одні ідеї, втілювати одні архетипи, образи – свідчать про те, що між візуальним та вербальним мистецтвом багато спільного. Ця здатність живопису та поезії співпрацювати особливо виявилися саме в період сюрреалізму, послугувавши передумовою для розквіту візуальної поезії.

Оскільки одним з основних зразків “піктопоезії” у творчості П. Елюара є його тексти-описи сюрреалістичних полотен Мана Рея в збірці “Les Mains libres”, 1936 р. (“Вільні руки”), звернімо увагу на критичну рецензію цієї книги. Питання співпраці поета та художника на прикладі збірки П. Елюара практично не розглянуте в дослідженнях українських учених. Натомість натрапляємо на аналіз “Les Mains libres” у працях сучасних французьких літературознавців та критиків.

Наприклад, С. Карон зауважує, що П. Елюар був відомим не лише як поет, але також і як колекціонер та великий поціновувач живопису, а тому його дружба з художниками-сюрреалістами загалом становить вагому ланку його життєвого та творчого шляху – ці стосунки значно вплинули на розуміння поетом аспектів синтезу мистецтв та привели його до власних експериментів у руслі інтермедіальних пошуків. С. Карон звертає увагу на збірку “Les Mains libres” саме як на приклад спільної творчості поетів та художників доби сюрреалізму. На думку дослідниці, “графічний дизайн малюнків М. Рея, який він сам характеризує як ‘екстравагантний, але реалістичний’, зумів (і досі може) збентежити читачів, звиклих до ексцентричного або навіть революційного характеру сюрреалістичних постановок” [Переклад наш – Ю.І., 153]. С. Карон вважає, що саме такий експериментаторський характер живопису Мана Рея зумовив вибір і такого не менш експериментаторського та

сміливого змішаного прийому в репрезентації творів живопису разом з поезіями П. Елюара.

У дослідженні С. Карон наявні посилання на коментарі щодо збірки “Les Mains libres”, які надавали сучасники П. Елюара. Наприклад, А. Лхот (друг Елюара, який ілюстрував збірку “Les Animaux et leurs hommes” 1920 р.) так прокоментував спільну діяльність Мана Рея й Елюара 1938 р.: “Les Mains libres” містять 50 малюнків Мана Рея, які, звичайно, менш переконливі, ніж його прекрасні фотографії, але, проілюстровані віршами Поля Елюара, хоч і не є його найкращими роботами (утім, дуже красивими), становлять разом вагому частину доробку” [переклад наш – Ю.І., цит. за 153]. Отже, А. Лхот помічає, що малюнки Мана Рея, включені до збірки, розкриваються повною мірою саме в синтезі з віршами П. Елюара, хоч самі собою вони не є кращим зразком творчості художника й фотографа.

Так само й у власному баченні П. Елюара його вірші, включені до збірки, не мали вагомому сенсу без підкріплення малюнками Мана Рея. В одному з листів до свого друга Ж. Полана П. Елюар пише: “Шкода, що ви не пишете, що ці вірші лише ілюструють малюнки Мана Рея. Ви дали б їх незвичне трактування, якого у них самих по собі немає” [переклад наш – Ю.І., цит. за 153]. Поет уже тоді помітив, що критики схильні розглядати його вірші як самостійне явище, ігноруючи той факт, що ця збірка є зразком синтезу поезії й живопису. Малюнки Мана Рея, будучи невід’ємним компонентом збірки, залишалися поза увагою, хоч саме вони, за словами самого П. Елюара, становили основний інтерес, адже вірші лише доповнювали малюнки, а не навпаки. Навіть на обкладинці збірки, коли вона вийшла друком, було вказано: “Dessins de Man Ray illustrés par Paul Eluard” – “Малюнки Мана Рея, проілюстровані Полем Елюаром”, тобто з самого початку “Les Mains libres” постулюється як досвід художника, у якому стосунки між текстом та ілюстрацією набувають зворотного характеру: не малюнок ілюструє поезію, а навпаки.

С. Карон наголошує, що такий досвід був далеко не першим ані у світовій літературі, ані у творчості самого П. Елюара. Дослідниця наводить як приклад Ш. Бодлера, який у творі “Les phares” відтворював сюжети картин, які йому подобалися, та Г. Аполлінера, що писав вірші за мотивами картин М. Лоренцин. Сам П. Елюар ще 1922 р. пробував співпрацювати з М. Ернстом, укладаючи книгу “Les Malheurs des immortels”, де були вміщені колажі М. Ернста та прозові тексти, розташовані навпроти колажів та пов’язані з ними змістовно [153]. Однак, незважаючи на наявність таких “предтеч” синтезу ілюстрації та поезії, збірка “Les Mains libres” є першою співпрацею поета й художника у масштабах цілої книги, коли поет займає позицію ілюстратора – раніше цього не робив ані Бодлер, ані Аполлінер, ані навіть сам Елюар. Сьогодні ж ця інверсія звичних способів співпраці художника та поета змушує переосмислити не лише концепцію ілюстрації, але загалом і саме уявлення про книгу чи поетичну збірку.

Ж.-Л. Бенуа також звертає увагу на гібридність збірки “Les Mains libres”, зауважуючи, що в ній безліч суперечностей та перетинів між поезією та живописом, традиціями та сучасністю, так само як тематично збірка демонструє контраст між коханням пари та розпустою. Саме через такий ряд суперечностей, на думку дослідника, ми й вивчаємо внесок поета в доробок художника на прикладі цієї збірки, а самі іконографічні, текстові та біографічні підказки, наявні в ній, дозволяють сприймати це “текстове зображення” як особливий досвід у контексті сюрреалістичної перспективи політичної, моральної, метафізичної революції [140].

Одним з найдетальніших досліджень синтезу поезії та живопису в збірці П. Елюара та Мана Рея “Les Mains libres” є публікація французьких учених М.-Ф. Люде та К. Леконт. На думку дослідниць, збірка “Les Mains libres” використовує нові відношення між графічним мистецтвом і поезією та пропонує новий підхід до ілюстрації, презентуючи тип вірша, який ілюструє малюнок. Саме явище цієї збірки в літературі доби сюрреалізму порушує питання про те, що взагалі означає “ілюстрація”: це просто можливість сказати

те саме за допомогою іншого носія чи обрати деталь або момент оповіді, надаючи йому візуальної інтерпретації? Традиційно ілюстрація була малюнком, який “ставити себе на службу слів”, але співпраця Мана Рея і П. Елюара змінила ці ролі, спираючись на принцип свободи, оскільки якісна ілюстрація може існувати лише у випадку, якщо два мистецтва залишаються вільними й автономними.

М.-Ф. Люде та К. Леконт зазначають, що формат “ілюстрування” малюнків поезією у виконанні П. Елюара не є банальним описом зображеного словами – малюнок радше виступає своєрідним “тригером”, який подає ідею, що відображається та розвивається у вірші. Дослідниці вказують, що шлях від малюнка до вірша не унікальний, адже, хоч прочитання “йде” від вірша, воно звертає читача до малюнка, у такий спосіб утворюючи амбівалентний зв’язок двох творів мистецтва. “Елюарівський метод” тут виражає ідею про синтез малюнка і вірша, їх представленість на сторінках збірки пліч-о-пліч – вони грають одне для одного роль дзеркала, оскільки, якщо малюнок впливає на вірш, то вірш, своєю чергою, продовжує графічну лінію й дає малюнку нове прочитання.

Тож інтермедіальні мотиви у творчості П. Елюара стали предметом аналізу в сучасній франкомовній науковій рецепції. Часто це праці мистецтвознавців, а не літературних критиків – проблема творів П. Елюара не лише як поезії, але як “пиктопоезії” досі лишається недостатньо розробленою. Водночас українська (так само, як і радянське чи сучасне російське) літературознавство взагалі здебільшого залишає поза увагою факт наявності у творчому доробку П. Елюара такого унікального досвіду зміни сутності ілюстрації, створення зворотного зв’язку малюнку та поезії в рамках поетичної збірки, створення вірша-ілюстрації.

Підводячи підсумки, звернемося до слів С. Великовського, який у монографії “Нариси французької поезії XIX–XX століть” пише про П. Елюара: “...поряд з прометеївським міфом, дуже близька легенда про чудесного птаха Фенікса, який згорає на багатті й щоразу відроджується з попелу ще більш

юним і прекрасним. Тому його сповідь і не потребує підкріплення оптимістичною дидактикою: самі видіння прокидаються, встають з праху життя, самі народжуються – звідси асоціації передають нам енергію свого зростання й перетворення, заражають нас і заряджають наші мрії. За ними правота зеленого паростка, що пробивається з-під землі і тягнеться назустріч сонцю” [переклад наш – Ю.І., 23, с. 117].

Складно не погодися із цією думкою, адже поезія П. Елюара дійсно є породженням чистого й щирого таланту. Коли озираєшся на зроблене письменником за майже сорок років творчого шляху, впадає в око навіть не стільки рідкісна обдарованість, скільки вміння, дорослішаючи й змінюючись, бути вірним самому собі, своєму покликанню, рано усвідомленому обов’язку на землі. З перших кроків у ліриці він розумів щастя як “винахід вогню” й набуття братерства. Минали роки, різним був ґрунт, на якому П. Елюар пробував розвести своє “життєтворне багаття”. І, оскільки полум’я, яке він завжди розпалював, за самою своєю природою було схоже на те, що, незважаючи на всі катастрофи, розгоралося у великій історії, – логіка елюарівського становлення неминуче збіглася з логікою його століття.

Попри вагомий внесок П. Елюара у літературу французького сюрреалізму, його “пиктопоезія” залишається майже не дослідженою. Саме на заповнення цих прогалів у критичній рецепції його творчості й спрямований наш аналіз “пиктопоезії” П. Елюара.

Висновки до розділу 1

Аналіз теоретичного осмислення естетики сюрреалізму показав, що, хоч існує значна кількість досліджень, присвячених і сюрреалізму як напрямку, і окремим його представникам, у сучасній науці немає достатньої кількості фундаментальних праць, які б рівномірно висвітлювали всі його аспекти або стосувалися природи й ролі феномену інтермедіальності в становленні естетики сюрреалізму.

Дослідники вивчали природу сюрреалізму, його витoki (наприклад, М. Герман, Б. Кроче, С. Павличко, М. Швідерська вважали, що епоха модернізму затвердила в мистецтві необхідність пошуку нових форм, жанрів та підходів, а цю ідею підхопили сюрреалісти, використовуючи різні символні системи), його основні риси (А. Балакіан, Р. Кардинал, Р. Шорт, Ф. Хофман) та вплив перехідних, кризових епох (таких, як епоха модернізму, коли сюрреалізм і зародився) на становлення цього напрямку (А. Клементьєва, О. Кривцун).

Зв'язок перехідних епох з феноменом інтермедіальності досліджено недостатньо: наразі детально проаналізовано лише історію становлення інтермедіальності (Г. Варнадська, О. Корнієнко, О. Рожок, О. Устюгова) та виявлено окремі форми втілення синтезу мистецтв, характерні для сюрреалізму (О. Домарацька, В. Логінова, О. Рожин). Окрім цього, учені запропонували різні визначення феномену інтермедіальності та її типології (І. Ільїна, І. Раєвські, Н. Тішуніна, М. Шаповал, А. Ханзен-Леве). Але така значна проблема, як жанрологія сюрреалізму, не порушена в жодній фундаментальній науковій роботі, включаючи докторську дисертацію В. Пінковського “Поэзия французского сюрреализма: проблема жанра” (2009), де лише позначено необхідність вивчення цієї проблеми й лаконічно описано особливості кожного жанру цього напрямку. Труднощі тут полягають ще й у тому, що жанровий репертуар сюрреалістів визначається надзвичайною різноманітністю, пошуковим характером та розгалуженістю, а короткий час

існування нових жанрів, що не встигали визріти в усталену форму, ускладнює процес вивчення жанрової системи сюрреалізму, яка зовсім не була осмислена ані самими сюрреалістами (а деякі з них, як, наприклад, Т. Тцара, узагалі заперечували наявність жанрів як таких), ані наступними поколіннями дослідників.

Здійснений аналіз стану вивчення поетики сюрреалізму доводить, що без дослідження конкретних поетичних практик неможливо зрозуміти особливості системи жанрів сюрреалізму, що, своєю чергою, унеможлиблює з'ясування місця й ролі цього напрямку в розвитку літератури і в перспективах еволюції форм інтермедіального мислення.

Одним з прикладів вияву інтермедіальності в естетиці сюрреалізму ХХ ст. стало явище “picto-poésie” (в укр. перекладі “живо-поезія” або “пиктопоезія”), яке вважається одним з найчистіших і найяскравіших виявів сюрреалістичних принципів у літературі.

Що ж до специфіки поетики “пиктопоезії” П. Елюара, то вона на сьогодні залишається майже не дослідженою. У працях О. Беніної, С. Великовського, І. Еренбурга, В. Соловейчик проаналізовано поезію П. Елюара загалом, розглянуто його досвід у використанні верлібру, автоматичного письма. Внесок П. Елюара у розвиток візуальної поезії та інтермедіальна природа його творів лише частково досліджені Т. Балашовою, Ю. Довгою, І. Медведевою, а досвід спільної праці поета в тандемі з художниками-ілюстраторами не ставав предметом спеціального аналізу, хоч деякі його аспекти вивчені в розвідках Є. Мірошникової.

Попри досить широку популярність “пиктопоезії” як одного зі здобутків епохи сюрреалізму та модернізму в цілому, у сучасній літературознавчій думці гостро відчутний брак як точного і вичерпного визначення цього явища, так і в цілому вивчення історії його розвитку, основних рис. Дослідники сходяться на думці, що “пиктопоезія” є частиною візуальної поезії, якій теж не дано однозначного визначення. Аналіз наявних у словниках та довідниках з літературознавства дефініцій “візуальної поезії” засвідчив, що ці визначення

тяжіють до “загальності”. Однак на сьогодні вже можна виокремити кілька підходів до вирішення питання жанрового статусу візуальної поезії:

- 1) тлумачення візуальної поезії як окремого жанру (О. Анікеева);
- 2) розуміння візуальної поезії як змішування поетичних технік (А. Очеретянський);
- 3) сприйняття візуальної поезії як новаторського мистецького напрямку (Ф. Мон).

“Піктопоезія”, як видається, є різновидом візуальної поезії та, відповідно, будується на принципі синтезу візуального та літературного мистецтв в одному художньому творі.

У цьому дослідженні під поняттям “піктопоезія” розуміємо різновид поезії, який передбачає синтез літератури та візуальних мистецтв, представлений у поетичному тексті взаємопов’язаними вербальним і візуальним компонентами; два ці компоненти є сенсовірними, адже завдяки їхній взаємодії семантична ємність візуального тексту подвоюється – збільшується смислова насиченість одиниці текстової інформації, а отже, підвищується інформативність поетичної мови.

Загалом же вивчення теоретичної бази “піктопоезії”, сутність якої вперше сформульована В. Браунером, показало, що візуальна поезія існувала з давніх часів, утворившись на базі піктограматичних форм письма, пройшовши етап становлення від перших каліграм до революційних бретонівських віршів-об’єктів. Одним з французьких сюрреалістів, який долучився до створення “піктопоезії” та сприяв розвитку цієї синтетичної літературної форми, є саме П. Елюар, який у співпраці з художником Маном Реєм вивів її концепцію на принципово новий рівень.

Аналіз літературознавчого осмислення поетики “піктопоезії” демонструє, що в колі проблем елюарознавства ані українські, ані радянські чи слов’янські дослідники поки не виокремили, а отже, і не розв’язали проблему самотності поетики піктопоезії П. Елюара. Науковці вивчали різні аспекти його творчості: наприклад, приділяли увагу підпільній діяльності

П. Елюара та Л. Арагона (О. Беніна), аналізували його ранні твори (С. Великовський, І. Еренбург), досліджували образи, які поет використовував найчастіше (Г. Башляр, Ю. Довгая). Про синтез поезії та живопису – прийом, який пізніше П. Елюар використовує майже в кожному творі – уперше згадує у своїх працях Т. Балашова, а І. Медведєва натомість пише роботу, присвячену іншому типу синтезу мистецтв, який наявний у творчій біографії П. Елюара, – зв'язку поезії з музикою. Думку Т. Балашової розвиває Є. Мірошникова, з праці якої розуміємо, що спільна робота художника та поета, про яку йдеться в нашому дослідженні, є унікальним прикладом синтезу декількох видів мистецтв в одному творі.

Щодо розроблення проблеми поетики “пиктопоезії” французькими дослідниками, уперше про синтез мистецтв поверхово згадує С. Карон, наголошуючи, що такий досвід був далеко не першим ані у світовій літературі, ані у власне творчості самого П. Елюара. Ж.-Л. Бенуа також звертає увагу на гібридність “Les Mains libres”, зауважуючи, що в ній безліч суперечностей та перетинів між поезією й живописом, не згадуючи про інші види мистецтва, які співіснують у збірці. Найдетальніше особливості “пиктопоезії” вивчили М.-Ф. Люде та К. Леконт [дод. 3, 3], які вказали на особливу роль “ілюстрації” в збірці, водночас не згадуючи ані про її унікальну композицію, ані про неможливість існування віршів та малюнків окремо.

Отже, вивчення феномену “пиктопоезії” є актуальним для сучасної історії та теорії літератури. Воно дозволить наблизитися не лише до ґрунтовнішого аналізу творчості П. Елюара як однієї з центральних фігур французького сюрреалізму, а й до осмислення поки що малодослідженої системи жанрів цього художнього напрямку, без чого картина розвитку французької та світової поезії ХХ століття буде неповною й неточною. Заповнення цих прогалів у науковому дискурсі сучасного літературознавства сприятиме формуванню уявлення про особливості інтермедіальної поезії як феномену літератури перехідних періодів, її жанрової, ідейної та поетичної самобутності, отже, дозволить уточнити місце і роль сюрреалізму в

поступовому розвитку літературних форм і побачити можливі перспективи творчого сприйняття новацій сюрреалістів. Усе це зумовлює теоретичну й історико-літературну актуальність дисертації.

Основні положення розділу викладено в публікаціях авторки:

Теоретична рецепція еволюції творчості Поля Елюара на шляху до “пиктопоезії” [дод. 3, 3].

Етимологія поняття “picto-poésie” (“живо-поезія”) та його наукове осмислення [дод. 3, 5].

РОЗДІЛ 2. ГЕНЕЗА “ПІКТОПОЕЗІЇ” П. ЕЛЮАРА

2.1. Сюрреалістична поетика П. Елюара: канон та новації

Аналіз критичної рецепції творчості П. Елюара в українській та зарубіжній літературі дозволив визначити, що багато дослідників його поетичного доробку (Т. Балашова [5], Г. Башляр [8], С. Великовський [23], Ю. Довгая [41], І. Еренбург [131] та інші) вказують на поступове становлення П. Елюара як “поета-візіонера”, окреслюють його шлях до тих новаторських форм інтермедіального поєднання поезії та живопису, які згодом отримали назву “*picto-poésie*”. І. Медведєва [79] також звертає увагу на інтермедіальні риси творів П. Елюара в аспекті синтезу поезії та музики у його віршах.

Вивчаючи “*picto-poésie*” П. Елюара як зразок інтермедіальності в поезії сюрреалістів та як безпрецедентну творчу інновацію, і до сьогодні недостатньо досліджену, необхідно простежити еволюцію творчості П. Елюара. Він не одразу прийшов до інтермедіальних практик – його поезія розвивалася разом з її творцем, який у своєму світогляді здолав шлях від створення та сповідування принципів дадаїзму до сюрреалізму.

П. Елюар казав: “Поет слідує за власною ідеєю, але ця ідея приводить його до необхідності вписати себе у криву людського прогресу. І мало-помалу світ входить в нього, світ співає через нього”. Саме так сам П. Елюар характеризував сутність діяльності поета у сучасному йому світі “втраченого покоління”. Вірші самого поета насправді демонструють слідування власній творчій ідеї – вони настільки ж багатогранні, наскільки оригінальні та унікальні, а тому складно звести творчу спадщину Елюара до банальних визначень дадаїзму чи сюрреалізму.

Достатньо сказати, що саме П. Елюар стоїть біля витоків цих напрямів – його творчість з плином часу стала зразком для інших їх представників. Саме тому, говорячи про дотримання сюрреалістичних принципів у ліриці П. Елюара, варто відзначити, що до певної міри він і сам був їх творцем.

Творчий шлях П. Елюара нараховує майже 40 років. Поет неодноразово змінював свої погляди за цей час, а тому можна простежити його еволюцію від перших “проб пера” до наслідування певних мистецьких течій та напрямів. Ранні вірші П. Елюара складно віднести до конкретного напрямку – вони здебільшого написані в юні роки й відобразили живі враження митця від першого кохання, а згодом – від участі у воєнних діях. Ці переживання вилилися в щирі й безпосередні юнацькі вірші.

Про перші “проби пера” П. Елюара, які були здійснені ним до 20-х рр. ХХ ст., переважно в окопах, під страхом загибелі від випадкової кулі, С. Великовський пише: “Скупо й просто розповів він про долю свою і своїх вчорашніх однокашників, нині однополчан, які загрузли в окопній багнюці, серед холоду, сліз, горя, уже втомлені сподіватися на повернення викраденої у них радості жити, не остерігаючись кожную хвилину смерті” [переклад наш – Ю.І., 23]. Саме про це пише П. Елюар у своїх перших збірках “Le devoir” (“Обов’язок”), 1916 р., “Le devoir et l’inquietude” (“Обов’язок і тривога”), 1917 р.

Образи ранніх віршів П. Елюара – прості й буденні, вони втілюють звичайні сподівання та спогади солдата, пережиті ним криваві події війни та тугу, ностальгію за домом:

*Vivant dans un village calme
D’où la route part longue et dure
Pour un lieu de sang et de larmes
Nous sommes purs.*

*Les nuits sont chaudes et tranquilles
Et nous gardons aux amoureuses
Cette fidélité précieuse
Entre toutes: l’es poir de vivre.*

(“Fidèle” зі збірки “Le devoir et l’inquietude”)

Живі в тихому селі

Там, де дорога довга і важка
 За місце крові та сліз
 Ми чисті.

Ночі теплі й тихі
 І ми зберегли для коханих
 Цю дорогоцінну вірність
 Незважаючи ні на що: надія жити.
 (переклад наш – Ю.І).

Життєві переживання поета були близькі багатьом французам, як і в цілому людині ХХ ст., яка зіткнулася з нескінченними війнами й жахіттями тоталітарних режимів. У перших поетичних творах П. Елюара відчувається втома солдата, який понад усе прагне повернутися додому, їдкі, гіркі думки про побачене у фронтовій “м’ясорубці”, які породили спочатку сумнів, а потім і повне зречення нав’язаного йому “обов’язку”. “Звичайні подробиці солдатських трудів і днів у раннього Елюара розвінчують батальну балаканину ура-патріотів і складаються в особисте свідчення про історичну трагедію ‘втраченого покоління’”, – стверджує С. Великовський [переклад наш – Ю.І., 23].

Вважаємо, що цей ранній етап життя і творчості П. Елюара значно вплинув на його погляди і на суспільство, і на мистецтво. Відмова від нав’язаних шаблонів у мисленні, яка виявилася уже в перших віршах П. Елюара, згодом перетворилася на революційний дух його творчості та ідей. Страшний досвід війни, на нашу думку, сприяв світоглядному “розщепленню”, яке спіткало “втрачене покоління” ХХ ст. і зробило можливим повне переосмислення цінностей, спонукало до пошуку нових орієнтирів і в житті, і в мистецтві.

Перші збірки віршів П. Елюара – “Le devoir et l’inquietude” (“Обов’язок і занепокоєння”), 1917 р., і “Poèmes pour la paix” (“Вірші для миру”), 1918 р., утвердили елюарівський варіант простоти в поезії – жанр невеликого вірша,

конкретного та афористичного, старанно очищеного від усього, без чого можна обійтися. Л. Андреев описує стиль П. Елюара як “стиль майже розмовний, стиль безпосереднього спілкування – ніби бачиться співрозмовник поета, ніби передбачається та людина, про яку і з якою Елюар розмовляє про речі важливі словами буденними, простими” [переклад наш – Ю.І., 2]. Саме ця простота, буденність мови поезії П. Елюара зробила його одним з найпопулярніших письменників свого часу.

Спершу патріотичний та бравурний лад, притаманній раннім творам П. Елюара, змінюється на розгубленість та жах, а згодом письменник, як і його поетичний почерк, проходить шлях від розчарування та страху до надії та віри у світле майбутнє:

Le désespoir n'a pas d'ailes,

L'amour non plus,

Pas de visage,

Ne parlent pas,

Je ne bouge pas,

Je ne les regarde pas,

Je ne leur parle pas

*Mais je suis bien aussi vivant que mon amour et que
mon désespoir.*

(Зі збірки “Mourir de ne pas mourir”)

Відчай не має крил,

Кохання теж,

Не має обличчя,

Не говори,

Я не рухаюся,

Я їх не бачу,

Я з ними не розмовляю

Але я в порядку такий же живий, як моя любов і
мій відчай (переклад наш – Ю.І.).

Збірка “Mourir de ne pas mourir” (“Вмирати від невмирання”), 1924 р., є переломною у творчості поета – 1923 р. П. Елюар пориває з дадаїзмом та остаточно звертає на шлях сюрреалістичної поезії. Окрім того, цикл “Mourir de ne pas mourir” поет присвятив своєму другу А. Бретону. Уже в назві простежуємо аспекти сюрреалістичного мислення, яке шокує антитезами та розривом шаблону стандартного, буденного світосприйняття. “Бретонівські” віяння простежуються і в тематиці віршів – П. Елюар звертається до сновидінь, марень, мрій, що в цілому притаманне сюрреалізму.

Порівнюючи цю збірку з попередніми, помічаємо зміну як ідейного навантаження віршів, так і їх образного оформлення. Складні душевні пошуки поета відбиваються в ускладненні почуттів, описаних у поезії – це вже оптимізм, але й не повний розпач та розчарування, це симбіоз обох почуттів – відчай та любов. Саме таким бачить життя поет на цьому етапі свого шляху. Уже в цей період чітко виокремлюється в концепції елюарівської поезії прокламація збентеження, сум’яття людини в таємничому, непізнаному та наповненому найтоншими матеріями, почуттями світі – стану людини ХХ ст., який за своєю суттю і втілює у собі сюрреалізм як художній напрям.

Повернувшись з війни, П. Елюар публікує збірники “Le devoir et l’inquietude”, “Poèmes pour la paix” та офіційно стає одним із засновників дадаїзму. Поет створив журнал “Proverbe”, у якому публікувалося багато молодих дадаїстів. Цей напрям, однак, не став для П. Елюара основним, він швидко розчарувався в ідеях дадаїзму, який фокусувався на протесті проти наявних норм та правил, глузуванні з рутинності життя.

П. Елюар швидко втомлюється від банального бунтарства, адже прагне значно більшого – він завжди бажав не просто відкинути старі зашкарублі методи створення поезії, висловити свій протест проти них, але віднайти нові шляхи до посилення виразності поезії, розробити неповторний стиль письма, який міг би якомога точніше відобразити власні погляди поета.

Л. Меграбян зазначає, що дадаїзм містив у собі агресивну антиестетичність, його прихильники продукували думки щодо мистецтва як

джерела нерівності між людьми, вважали слово “художник” мало не образою, оскільки він підтримує цю нерівність, створює її. Франко-німецький письменник і художник Г. Арп свого часу писав, що “дада – це нісенітниця”, але у той самий час зауважував, що “дада лежить в основі будь-якого мистецтва” [переклад наш – Ю.І., 78].

Звернення П. Елюара до дадаїзму, а точніше, розроблення ним цього напрямку, не стало знаковим чи поворотним моментом у його власній творчості. Вірші П. Елюара так само мініатюрні, афористичні, гранично стислі. При цьому його поезію можна навіть назвати протилежністю дадаїстським громіздкості й багатослівності. Іноді поет пише вірші довжиною у два-три рядки. Наприклад, у збірці “Les Animaux et leurs hommes, les hommes et leurs animaux” вміщений вірш обсягом у два рядки:

*Découverte dans un œuf,
L'araignée n'y entrera plus.*

Однак вірші П. Елюара здаються такими простими лише зовні. Позірно “примітивний”, інфантильний вірш Елюара водночас зазнає деяких ускладнень порівняно з більш ранніми зразками його поезії. Так втрачається контакт з читачем, “співрозмовник” поета зникає, вірш замикається, абстрагуючись до ступеня поетичної формули, квінтесенції, відірваної від реальних прототипів образу й конкретних обставин.

Зокрема, у вищенаведеному вірші поет уже оперує безпосередньо образами (яйця “*œuf*”, павука “*araignée*”), створюючи певні асоціації в читача, але не пояснюючи їх. Автор дає змогу реципієнту самостійно намалювати в уяві зображувані у творі образи, що пробудять ті чи ті асоціації, думки. Важливу роль тут відіграє як семантика використаних у поезії слів, так і власне сам образ – наприклад, образ павука пробуджує у свідомості читача низку уявлень, закріплених у культурному коді та пов’язаних зі сприйняттям цієї комахи. Ці та інші зоологічні образи збірки “Les Animaux et leurs hommes, les hommes et leurs animaux” унаочнюють розвиток образності, візуальності поезії П. Елюара на шляху до його *picto-poesie*.

Стиль та поетичні методи вираження думки в поезії П. Елюара еволюціонували, у той час як світоглядне навантаження його віршів (ідеали гуманізму) залишалося незмінним упродовж багатьох років, так само, як і трагічний ліризм його поезії. Провідною ідеєю лірики П. Елюара є віра в перемогу добра, у братерство людей, гуманізм як нагальну потребу людства, прогрес та рух до світлого майбутнього. Пізнавши на власному досвіді жахіття війни, П. Елюар завжди залишався гуманістом та оптимістом щодо подальшого руху людства, оскільки вихід із моральної та духовної прірви, у яку воно втрапило у ХХ ст., найкривавішому в історії, поет вбачав лише в перемозі гуманістичних ідеалів. Однак поряд з оптимістичним настроєм поезія П. Елюара також увібрала в себе і тривожні ноти, сподівання та страхи непростого часу, у який митцю випало жити й творити.

Ще в 1920-30-х рр. критики називали П. Елюара поетом для сотні любителів, оскільки його лірика була в той час не відома широкому колу читачів. Коли розпочалася Друга світова війна, мільйони французів переписували вірші невідомого їм доти автора – з цими віршами заручники йшли на страту, а партизани – у бій. “Поет для сотні любителів” виявився зрозумілим і близьким тисячам читачів.

Деякі критики, утім, лаконічність, афористичність віршів П. Елюара вважають не простою, а навпаки, такою, що ускладнює розуміння висловлюваної думки. І. Еренбург пише: “Вірші Елюара часом складні для читання. Спантеличує читача простота, а в деяких віршах – надзвичайний лаконізм. Уникаючи надлишку слів, Елюар, особливо наприкінці двадцятих років ХХ століття, доходив до такої стислості, що деякі емоційні рядки поета видаються загадковими. Як більшість своїх сучасників у Франції, Елюар пішов за прикладом Гійома Аполлінера і відмовився у віршах від розділових знаків, стверджуючи, що вони розбивають ритм вірша і звужують його логіку. Це, звичайно, своєю чергою ускладнює читання його поезії” [переклад наш – Ю.І., 131, с. 341].

Тож осмислення специфіки поезії П. Елюара є непростим завданням: здавалося б, письменник вживає розмовну мову, яка має бути зрозумілою багатьом, однак у своїй простоті та стислості доходить до такого рівня, що поезія перетворюється на загадку – що саме, які глибинні ідеї та думки приховані за цим мінімумом слів?

Життєвий досвід значно вплинув на тематику та ідейне навантаження віршів поета – його ліричний герой страждає від певної внутрішньої розірваності, що загалом притаманно літературі епохи “втраченого покоління”. Він прагне віднайти гармонію як із самим собою, так і з навколишнім світом:

*Je cache les sombres trésors
Des retraites inconnues
Le coeur des forêts le sommeil
D'une fusée ardente
L'horizon nocturne
Qui me couronne
Je vais la tête la première
Saluant d'un secret nouveau
La naissance des images.*

(“Je cache les sombres trésors”. Зі збірки “L'Amour la poésie”).

Можна говорити про те, що у зв'язку з відображенням внутрішнього світу ліричного героя поезії доби “втраченого покоління” часто розвивається й соціальна проблематика – прагнення до миру та відтворення того стану розірваності, хаосу, у якому перебувало суспільство в довгі роки воєн та катаклізмів.

Образна система та ідейна наповненість вірша “Je cache les sombres trésors” (1929 р.) уже значно складніша за ранні зразки творчості П. Елюара. Поет дедалі більше абстрагується від буденних, приземлених описів переживань та почуттів, переходить на новий рівень образності, яка набуває сюрреалістичних рис. У творах сюрреалістичного періоду творчості

П. Елюара вже не простежуються категорії “нація”, “державна”, “суспільство”, “обов’язок”. Поет занурюється у вимір чистих почуттів та відчуттів, прагне пізнати світ без будь-яких категорій-посередників, які лише приглушують його барви, позбавляють митця свободи.

Цей розвиток поезики П. Елюара помічає й Л. Андреєв, який пише, що в циклі “Повторення”, який потім увійшов до збірки “Capitale de la douleur” (“Осередок болю”), 1926 р., авторський почерк видозмінюється, проте “усе тут, як і раніше, мініатюрне, афористичне, до максимуму стисле” [переклад наш – Ю.І., 2].

Утім, перехід до більшої стислості, загадковості, абстрактності не робить поезію П. Елюара менш популярною. Ось як щодо цього висловлюється І. Еренбург в книзі “Люди, годы, жизнь”: “...поезія Елюара незмінно вважалася складною. Але вірші Елюара льотчики скидали на міста окупованої Франції – вірші виявилися переконливішими за листівки, хоч Елюар ні в чому не поступився, ні до чого не пристосувався – вірші воєнних років так само ‘складні’, як написані раніше або пізніше. Ще раз було доведено, що поняття ‘дохідливості’ умовне, часто вірші справжнього поета значно зрозуміліші мільйонам читачів, аніж тверезі настанови літературного критика” [переклад наш – Ю.І., 130, с. 335].

Тож, дадаїстичний період у творчості П. Елюара став лише своєрідним творчим пошуком. Знайомство із сюрреалістичною поезією для П. Елюара почалося із приєднання до творчої групи сюрреалістів-памфлетистів “Труп”. Сюрреалісти також відзначалися бунтарством проти наявних форм та методів поезії, однак сам напрям виявився більш глибоким та багатограним, а тому дозволив П. Елюару розгорнути діяльність у пошуках власних нових форматів поезії. Сюрреалізм П. Елюара – це не антиреалізм, як часто бувало в лавах сюрреалістів-початківців, а спроба осмислити й передати щось приховане від поверхового погляду. Незважаючи на те, що Поль Елюар понад 15 років був одним з найвідоміших прихильників сюрреалізму, у творах поета так і не з’явилося характерного для сюрреалістів чорного гумору, зневаги до

реальності в ім'я “надреальності”. Лідер французьких сюрреалістів А. Бретон навіть звинувачував П. Елюара в тому, що той залишився “традиційним поетом” та й до того ж дозволяв собі виступати зі злободенними творами, що в групі сюрреалістів було суворо заборонено.

Про конфлікт П. Елюара з постулатами сюрреалізму, які “сповідував” А. Бретон, пише Л. Меграбян. Дослідник зазначає, що для сюрреалістів П. Елюар залишався надто “традиційним”, бо вперто відмовлявся віддати перевагу притаманному сюрреалістичній стилістиці “автоматичному письму”, уривкам думок, хаотичним нагромадженням слів замість від початку до кінця усвідомлюваної, творчої праці поета [78].

П. Елюар віднайшов у сюрреалізмі безмежний простір для експериментів, що вело його до розроблення власних форм, більш досконалих, новаторських. Однак водночас П. Елюар був далекий від того, щоб сліпо слідувати постулатам сюрреалістів. У той час як А. Бретон з нетерпимістю фанатика забороняв своїм однодумцям виступати з віршами на гостро-соціальну тематику, П. Елюар саме це й робив [дод. 3, 12].

Певною мірою саме П. Елюар втілював найрадикальнішу форму бунту проти будь-яких обмежень та правил: не приймаючи повністю бунтарський дух ані дадаїстів, ані сюрреалістів, він нехтував і їх принципами. Будучи сюрреалістом, він не зрадив своєму “Я”, виявляючи у поезії власні інтереси та розкриваючи свої думки. Крім того, на відміну від інших сюрреалістів, П. Елюар приділяє значну увагу громадянській ліриці. Під час війни в Іспанії він виступає проти франкістів, стає одним з активних учасників Опору. Листівки з віршами П. Елюара, які той активно творив упродовж Другої світової війни, британські льотчики, як уже було згадано, розкидали над окупованій Францією, переслідуючи конкретні цілі мотивації, пропаганди. Відповідно до кодексу сюрреалістів, така діяльність поета неприпустима, оскільки поезія не повинна служити якимось іншим цілям, окрім мистецьких. П. Елюар свідомо нехтував цим правилом.

Водночас із активною соціальною діяльністю, у якій митець також використовував свій талант, П. Елюар відточує поетичну майстерність. Образи його творів з часом стають складнішими, а стиль – віртуозним. Загалом, шлях П. Елюара як сюрреаліста вирізняється значною неоднозначністю, демонструє наявність у цього поета чіткої власної позиції, його прагнення йти власною дорогою, а не коритися постулатам будь-якого мистецького напрямку [дод. 3, 13].

Зрозуміти сутність творчості П. Елюара як поета-сюрреаліста допоможе звернення до критичної думки українських та зарубіжних критиків. Критична рецепція творчості П. Елюара показує, що цей митець виходив далеко за межі окремих напрямів. М. Анкудінов, який здійснював переклади поезій П. Елюара російською мовою, стверджує, що його “не можна, як це часто роблять, звести суто до примітивізму, сюрреалізму або дадаїзму” [переклад наш – Ю.І., 94]. Спроба осягнення творчості П. Елюара – як, зокрема, теоретика сюрреалізму – здатна завести в глухий кут критика, який мислить лише загальними категоріями.

Т. Балашова в монографії “Французька поезія ХХ століття” (1982 р.) пише про П. Елюара: “Багато його рядків стали крилатими, увійшли в число часто цитованих, банальних істин, не втративши при цьому своєрідності, вишуканості метафор і образності, зберігаючи неповторну авторську інтонацію. Ту саму манеру говорити про важливе, суспільно значуще, зберігаючи при цьому щирість, камерність, ліричність, яку І. Еренбург назвав “тихою” [переклад наш – Ю.І., 5, с. 112].

Вагому роль П. Елюара у становленні та розвитку сюрреалізму можна осягнути, врахувавши той факт, що він прийшов у літературу в складний для модернізму період: цілі, поставлені Ш. Бодлер, А. Рембо, Л. Тайядом, Г. Аполлінером, не були досягнуті, літературні школи занепадали, актуальні на той час віяння в літературі були спрямовані на боротьбу проти академічних форм та міщанської моралі.

Уже з 1920-х рр. елюарівська поетика набула характерних ознаки, які зберігалися в ній аж до початку 1940-х, і стали підґрунтям, на якому визріли характерні риси “пиктопоезії” митця.

Перш за все, серед поетологічних особливостей творів П. Елюара варто назвати відсутність класичного принципу наслідування природи, як у вузькому, так і в широкому аристотелівському значенні [80, с. 46–47]. У цьому аспекті П. Елюар дотримується вже затверджених на той час у французькій літературі естетичних уявлень – аналогічне нехтування цим класичним принципом демонстрували раніше А. Рембо, С. Малларме, а остаточно утвердив цю ідею Г. Аполлінер.

Наслідування природи передбачає звернення до природних пейзажів, здійснення замальовок на основі реально побаченого, пережитого. Наслідування природи може також набувати форми спогаду про те, що вже відбулося. Тобто текст поезії, слідуючи цьому класичному принципу, завжди співвідноситься з чимось, що трапилося, з певною подією або реалією. Уже починаючи з ранніх творів, П. Елюар будує свій поетичний всесвіт без такої опори на реальність та подію, а тому вже в цей період його можна назвати поетом-візіонером, який більше покладається на власний вимисел, створюючи незалежний від реальності мікрокосм поетичного твору, підкреслено не прикріплений до історичних або біографічних джерел.

Незважаючи на відмову від наслідування природи – принцип, якого довго дотримувалися поети минувшини, – тематика поетичних творів практично не змінюється, залишається традиційною у своїй налаштованості на розкриття таємниці кохання. Упродовж століть французькі поети від Шеньє до Верлена, від Бодлера до Аполлінера бачили в любові прихисток щирих почуттів, єдиний притулок чистоти для поета, який заблукав у темряві ночі. Лірика раннього Елюара не слідує якимось іншим шляхом в аспекті тематики й ідейної наповненості – саме тому вона часом така напружена, адже любов – остання ланка, що приковує поета до життя. Але інтерпретація цієї тематики,

втілення її на рівні стилістики, форми – характеризується в П. Елюара сюрреалістичними мотивами.

Порівнюючи зразки любовної лірики П. Елюара різних творчих періодів, можна простежити зміну манери зображення образів. Так, у збірці “Capitale de la Douleur” є вірш, присвячений коханій – “L’amoureuse”, у якому принцип наслідування природі ще цілком реалізований, жіночий образ вимальовується завдяки використанню нехай і своєрідних, але все ж досить традиційних для любовної лірики стилістичних прийомів епітету, порівняння:

*Elle est debout sur mes paupières
Et ses cheveux sont dans les miens,
Elle a la forme de mes mains,
Elle a la couleur de mes yeux,
Elle s’engloutit dans mon ombre
Comme une pierre sur le ciel.*

(“L’amoureuse” зі збірки “Capitale de la Douleur” 1926 р.)

Водночас жіночі образи більш пізньої поезії П. Елюара, зокрема, його творів зі збірки “Les Mains libres” (1937 р.), стають дедалі схематичнішими та втрачають описовість. Прикладом може слугувати вірш “Femme portative” із зазначеної збірки, де жіночий образ подано так:

*D’un effet solennel dans la solitude
Terrestre dérision la femme
Quand son cœur est ailleurs
Si ce que j’aime m’est accordé
Je suis sauvé*

Втрачається притаманна попереднім збіркам ритміка вірша, відсутні розділові знаки, автор зосереджується на асоціаціях, логічно не пов’язаних з жіночим образом, уникає описовості. Стилістика вірша стає більш ускладненою, далекою від традиційного підходу до творення поетичного образу. Від наслідування реального образу жінки П. Елюар заглиблюється у

відчуття та розуміння внутрішніх станів, ефемерних марень, навіяних цим образом, та передає їх у творі.

У контексті виокремлення ознак еволюції любовного вірша П. Елюара та виявлення сюрреалістичних рис у ньому, особливий інтерес становить поезія “L’orage d’une robe qui s’abat...” із тієї самої збірки “Les Mains libres”, де обидва шляхи творення жіночого образу зійшлися в межах одного твору. Перші рядки поезії насичені описами та створюють надзвичайно яскравий, динамічний портрет коханої:

*L’orage d’une robe qui s’abat
Puis un corps simple sans nuages
Ainsi venez me dire tous vos charmes ...*

Твір рясніє розлогими порівняннями із характерними паралелями з природними явищами, виразними епітетами, своєрідними нешаблонними метафорами:

*Dans les espaces de marées d’un corps qui se dévêt
A la mamelle du crépuscule ressemblant
L’œil fait la chaîne sur les dunes négligées
Où les fontaines tiennent dans leurs griffes des mains nues
Vestiges du front nu joues pâles sous les cils de l’horizon...*

Як бачимо, у творі відсутня рима, а ритм вірша тяжіє до прозового тексту, хоч відсутність розділових знаків додає йому рис потоку свідомості, у якій постають ці чіткі та насичені барвами образи. Наступні ж три “строфи” поступово набувають більшої схематичності, абстрактності та лаконічності:

*La chambre noire où tous les cailloux du froid sont à vif
Ne dis pas que tu n’as pas peur
Ton regard est à la hauteur de mon épaule
Tu es trop belle pour prêcher la chasteté*

*Dans la chambre noire où le blé même
Naît de la gourmandise*

Reste immobile

Et tu es seule.

(“L’orage d’une robe qui s’abat...” зі збірки “Les Mains libres” 1937 р.)

На прикладі цього твору чітко простежуємо еволюцію образу, а разом з ним і мови вірша – від розлогості, насиченості описами та деталями, які відтворюють конкретні реальні явища (складки жіночої сукні, вигини тіла, риси обличчя), – до стислої схематичності асоціацій, коли думка автора розкривається лише в кількох словах.

Основна тема поезії П. Елюара як сюрреаліста – сила любові – з часом стала набула інтерпретації не тільки і не стільки у сфері інтимного, а й загального, значущого для країни й світу. Саме в цьому виявляється поєднання П. Елюаром творчої манери сюрреалістичної поезії та його власного індивідуального досвіду, думок та ідей, які рухали митцем упродовж всього життя. Перехід від ранніх юнацьких форм творчості до власного стилю дозволяє сформувати й новий підхід поета – відтепер він трактує вселенські проблеми як інтимно-особисті, забарвлені суб’єктивною ліричною інтонацією автора, розкриває нові горизонти в сприйнятті, здавалося б, відомих явищ зі світу політики або моралі.

Звертаючись до форм, у яких здебільшого працював П. Елюар, слід зазначити, що основне місце упродовж довгих років у його творчій посідав верлібр. Саме він якнайбільше відповідав потребам митців ХХ століття, яке стало часом максимального звільнення від умовностей. Не дивно, що саме верлібр, або вільний вірш, стає найпопулярнішою формою поезії в багатьох національних літературах епохи. Головна причина запотребованості верлібру полягає у відмові авторів від мертвої мови штампів і поетизмів попереднього століття і перехід на мову максимально близьку до побутової, розмовної, чому повною мірою сприяє вільна форма, відкрита для літературного експерименту.

Саме такі особливості верлібру допомогли П. Елюару зберегти природне для нього прагнення до розмовного формату поезії. Окрім того, у верлібрі

відбувається зміщення акценту із зовнішнього монотонного ритму й формальних прикрас у вигляді рими на тонші засоби: інтонаційні й смислові ритми, логічні й асоціативні метафори, а також інші форми повторів, які вигідно відрізняються від суто звукових. Головним же є те, що з відмовою від формальних стримувальних принципів у верлібрі відкривається можливість сконцентруватися на самому слові, його багатозначності, на глибині думки в її розвитку, на моменті несподіванки, на силі метафори й образу, підтексті й асоціативних зв'язках, парадоксальності. Саме тому верлібр стає однією з найбільш популярних форм поезії сюрреалістів, зокрема – П. Елюара.

Розглянемо реалізацію названих особливостей верлібру на прикладі наступної поезії П. Елюара:

Mes mains brûlantes glissent sur les murs glacés

J'ai peu d'espoir de mémoire

Déjà j'ai tout perdu

Je n'ai plus ces maisons de roses pénétrées

Ni les rues ces rameaux de l'arbre le plus vert

Mais les derniers échos de l'aube maternelle

Ont adouci mes jours.

(“Le livre ouvert” (1938–1940 pp.)).

Цей вірш належить до пізніших зразків творчості поета, а тому відображає результат багаторічної праці над формою верлібру. Будучи прикладом сюрреалістичного верлібру, поезія П. Елюара “*Mes mains brûlantes glissent sur les murs glacés...*” демонструє притаманну цьому формату відірваність від реальності, матеріальності та зосередженість на внутрішньому стані ліричного героя. Вірш являє собою радше ліричний потік свідомості, аніж безпосередньо опис певного стану чи думок, при цьому більшість асоціацій у ньому – абсолютно довільні, випадкові.

П. Елюар став одним з провідних митців-сюрреалістів у царині утвердження верлібру як панівної поетичної форми. Утім, у нього були визначні “вчителі” – той самий Г. Аполлінер, А. Бретон, А. Рембо. Саме

останній мав найбільший вплив на верлібр П. Елюара. Обидва поети, звертаючись до форми вільного вірша, прагнули створити новий, інакший світ, вирвавшись із кайданів закостенілої традиції.

Поетичне в П. Елюара не завжди вловиме – часом грань поезії й прози стирається. П. Елюар міг замінити “драбинки” своїх віршів на прозу, але розбивка на різнорозмірні рядки, які розбігаються папером зовсім вільно, без видимого порядку, – саме це, вважаємо, створює поетичний ритм. Іноді виникає – у кожному випадку своя – розбивка вірша на строфи, на різнорозмірні частини, часом мініатюрні, в один рядок. Зрідка через вірш протягується “ниточка” повторюваного образу, що скріпляє поезію, якій завжди в П. Елюара бракує зовнішніх зв’язків. Саме через відсутність або нестачу цих зв’язків, на нашу думку, його вірші здаються сируватими, незакінченими, здатними розсипатися або стати прозою, на яку подеколи й перетворюються.

“Героями” віршів П. Елюара, як правило, є абстрактні внутрішні стани, раптові уподібнення. Наприклад, у поезії “Porte ouverte” через низку, здавалося б розрізнених, прямо не пов’язаних один з одним образів, автор передає тонкі аспекти душевного настрою:

“La vie est bien aimable

Venez a moi, si je vais a vous c’est un jeu,

Les anges des bouquets dont les fleurs changent de couleur”

[200].

“Жизнь очень приятна

Идите ко мне, если я к вам иду, так это игра,

Ангелы букетов, цветы которых меняют цвет”

[195, с. 105].

Л. Андреев називає поезію П. Елюара періоду 1920-х рр. сугестивною, зауважуючи, що вона практично повністю будується на недомовках: “Видимий світ немов затуляє інший, важливіший, на який натякає сама невизначеність, абстрактність вірша, його екстравагантність, раптовість

асоціативних образів” [переклад наш – Ю.І., 2]. П. Елюар вдається до метафоричності, символізму, віддаляючись від простоти та відкритості, яка була характерна для його перших творчих спроб.

Ранні сюрреалістичні вірші П. Елюара “наповнені теплом до всього сушого, у той самий час іноді загадкові, герметичні” [переклад наш – Ю.І., 46, с. 791], у них звучить і вібрує незвичайна гармонія, яку помічає багато критиків та дослідників творчості поета. Вірші П. Елюара сугестивні, сповнені внутрішньої музики, вони народжуються з тонкощів відчуттів, накладених на сюрреалістичну образність, з реальної ситуації, поєднаної з парадоксальністю бачення.

Дослідник історії та поезики верлібру Я. Кунтур наголошує, що П. Елюар став одним з найяскравіших практиків цієї поетичної форми. Учений впевнений, що П. Елюар виявився першим, кому вдалося застосувати сюрреалістичні знахідки у великій літературі. Як першопроходець, він значно вплинув на подальшу французьку й інші національні літератури. Пізніше поет “прийшов до необхідності сполучати особистий душевний досвід з досвідом інших людей – з досвідом соціальним, досвідом боротьби проти фашизму” [переклад наш – Ю.І., цит. за 195, с. 208].

Отже, творчий шлях П. Елюара включає в себе ранній етап, для якого характерні простота, діалогічність, лаконізм; період звернення поета до дадаїстичної стилістики, коли твори набули більшої абстрактності та втратили діалогічну природу; а також сюрреалістичний етап творчості, який наближає звернення П. Елюара до інтермедіальних практик. При цьому підтверджується думка багатьох літературних критиків про складність аналізу віршів поета, які вирізняються високим рівнем індивідуалізму та не підпадають повністю під стильові норми ані дадаїзму, ані сюрреалізму. Можна говорити про те, що П. Елюар володіє власним ідіостилем, у якому поєдналися як природній таланти та досвід його перших творчих здобутків у царині поезії, так і віднайдені у пошуках нові форми, більшість з яких дійсно належить до кола сюрреалістичних практик.

Таким чином, саме звернення П. Елюара до сюрреалізму стало вагомим кроком на шляху до “пиктопоезії” як новаторської форми сюрреалістичної поезії у французькій та світовій літературі. Простежимо особливості поетики лірики П. Елюара, які передували його зверненню до пиктопоетичних форм.

2.2. Поетика лірики П. Елюара на шляху до “пиктопоезії”

Як і багато його соратників, друзів і суперників по поетичному цеху, П. Елюар починав свій поетичний шлях саме сюрреалістом. Відкидаючи непрозорість вірша як художню мету, темряву як принцип поетичної мови, пориваючи з декадентськими глухими кутами “чистого мистецтва” і стереотипним сприйняттям “справжнього творця як майстра, що віддалився від повсякденного життя в естетську вежу зі слонової кістки”, молоді художники шукали нові форми, образи, символи, сподіваючись знайти в середовищі сюрреалістів нову ідентичність.

Багато в чому молоді поети-експериментатори, яким був і П. Елюар, продовжували традиції Г. Аполлінера – саме введений ним у творчий ужиток “принцип з’єднання моментальних знімків дійсності”, як проникливо помітила найбільша дослідниця сучасної французької літератури Т. Балашова, став основою поетики в багатьох ранніх віршах Л. Арагона й П. Елюара. “Час застиг. Більше немає ‘довго’. Час застиг” [переклад наш – Ю.І., цит. за 131, с. 201], – так писав про цей період своєї творчості сам П. Елюар. Саме тоді у його творчому методі з’явилася пристрасть до з’єднання різних планів при зверненні до внутрішнього їх підтексту в межах однієї фрази, часом одного слова. Звідси – несподівана і образність багатьох його творінь. “Голі думки й почуття справляють таке само сильне враження, як гола жінка. Значить, їх треба роздягати”, – таким стало творче кредо молодого поета.

Сюрреалістичний етап творчості П. Елюара підвів його до ідей “пиктопоезії”. Сюрреалістичний досвід поета включав не лише поезію – він захоплювався живописом, а тому твори 1920-х рр. (починаючи зі збірки

“Mourir de ne pas mourir” (“Вмирати від невмирання”), 1924 р.) уже можна вважати зразком поєднання поезії й живопису, оскільки часто П. Елюар описував свої враження від споглядання сюрреалістичних полотен, або ж вірші самі собою виступали аналогом сюрреалістичного пейзажу.

Л. Андреев зауважує, що перехід П. Елюара від “дадаїстського” до “сюрреалістського” етапу позначився зменшенням абстрактності. Наприклад, другий цикл зі збірки “Capitale de la Douleur” (“Осередок болю”), 1926 р., характеризується тематикою любові, мрій, які привнесли в поезію живий, емоційний струмінь. Форма при цьому змістовна та навіть сувора: їй притаманні елементи “правильного” вірша, традиційної ритміки, рими, часом зберігається й пунктуація. Тож П. Елюар все ж залишається поетом-мислителем, а не розчиняється в абстрактному образотворенні, як це часто відбувалося із сюрреалістами.

П. Елюар у своїх творчих пошуках активно звертався до живопису як джерела натхнення. Образотворче мистецтво відіграло вагомку роль у його житті й творчості: друзі П. Елюара були художниками-сюрреалістами, і він сам захоплювався живописом і часто брав поетичні ідеї з досвіду споглядання полотен авторів-сюрреалістів, з пережитих від цього споглядання почуттів та емоцій.

Для розуміння того, як саме П. Елюар врешті-решт прийшов до ідей “*ricto-poésie*”, необхідно простежити й шлях його знайомства з живописом сюрреалістів, з тими працями й постулатами візуального мистецтва, які мали вплив на формування П. Елюара як поета-новатора, практика інтермедіальності.

Витоки як самого сюрреалізму, так і новаторських ідей П. Елюара – ще у дадаїзмі, який дав образотворчому мистецтву (а згодом і літературі) техніку колажу. Творчою знахідкою, якою модерне мистецтво також завдячує дадаїстам, став принцип випадкової організації композицій і прийом “художнього автоматизму” в акті творчості. У живописі ці принципи ілюстровані творами Г. Арпа, тоді як Т. Тцара був одним із перших, хто

застосував їх у літературі – граючи зі словами та створюючи з них колажі, він застосовував вирізки з газет, які склеював у випадковій послідовності.

Особливе значення для розвитку новаторських форм “*picto-poésie*” П. Елюара мала творчість майбутнього сюрреаліста М. Ернста, який працював у техніці абсурдного колажу. Саме на ці роботи П. Елюар та А. Бретон свого часу звернули особливу увагу, формуючи засади та основні ідеї сюрреалізму [37, с. 14].

Звертаючись до маніфестів дадаїзму (“Маніфест Дада” Т. Тцара, а також маніфести Х. Балла, Р. Хюльзенбека), вбачаємо в них передумови для поступового “розщеплення” поезії П. Елюара, яке дозволило йому поєднати поезію з живописом, створивши власний аналог колажу. Саме Дада послугувало поштовхом для пошуку нового в мистецтві – подібно до підлітків бунтарів, дадаїсти відкинули будь-які застарілі форми та канони, заперечуючи навіть сам розум і здоровий глузд (“Вам незрозуміло те, що ми робимо, чи не так? Прекрасно, друзі, ми розуміємо в цьому ще менше”). Тотальне заперечення, сумніви в будь-яких попередніх ідеалах чи візрцях, будучи перенесеними в поле поезії, виявилися в руйнуванні мови – нехтуванні граматичними та синтаксичними зв’язками – і вилилися в пошук спонтанності вираження, утвердження культу примітивізму та незв’язності.

Вийшовши із цього мистецького середовища, П. Елюар уже мав приклад застосування цих ідей у царині поезії: Т. Тцара, М. Дюшан, Ф. Пікабіа вже створювали “словесні колажі”, засновані на абсолютному свавіллі, на сліпій довірі випадку (яку сюрреалісти назвуть “об’єктивною випадковістю”). У принципах колажу, монтажу й “словесних ігор”, запозичених сюрреалістами в Дада, виявилось їхнє прагнення до дезінтеграції реальності, яка втратила сенс і цілісність, а потім була довільно з’єднана з окремих фрагментів, що створило принципово новий сенс та досвід.

Саме техніка колажу, направлена на зміну свідомості, руйнування звичних норм і уявлень, може вважатися предтечою елюарівської “*picto-poésie*”. Колаж став одним з перших прийомів творення інтермедіального

мистецтва в досвіді дадаїстів та згодом сюрреалістів. Поєднання декількох реальностей, протиставлених одна одній (коли до твору “вмонтовувалися” вербальні тексти (афіші та оголошення, газетні вирізки, квитки) або предметів (квіти, жіночі локони), справляло ефект “приголомшливої образності” та відкривало “дивовижне в повсякденному”.

У техніці колажу вбачаємо саме ті принципи, які згодом послуговували основою для створення “picto-poésie” – зближення незалежних, віддалених за змістом явищ, зумовлене законом “загальної аналогії”, який породжує символічні відповідності.

Звертаючись до візіонерської природи лірики П. Елюара, побудови сюжету радше на вигадці, уяві, ніж на наслідуванні природи, варто зазначити, що поет усвідомлює: зображене ним – вимисел, він лише “уявляє свою всемогутність”, надаючи всьому можливість відбуватися, як і раніше, своєю чергою. Його візіонерство далеко не завжди налаштоване на щасливу хвилю – трапляється, що райдужні видіння раптом тьмяніють, губляться за зовсім іншими картинами – похмурими, жахливими, залитими апокаліптичним “чорним світлом”. Так передає всю гаму цих почуттів П. Елюар, відчуваючи дисгармонію світу: “Я часто відчував почуття ізоляції, страху, страждань, агонії” [переклад наш – Ю.І., цит. за 5].

У ранній ліриці П. Елюара спостерігаємо своєрідне роздвоєння – між чистим візіонерством, роботою уяви поета як базисом поетичних творів, та поверненням до неідеально реальності. Згодом ефект “візіонерства” поет почав використовувати не лише для репрезентації позитивних емоцій та переживань, але й для відображення негативних душевних станів, ситуацій боротьби, протесту, ненависті тощо.

Зображення предметів, явищ у поезії П. Елюара значно відрізняється від технік, якими користувалися його попередники. Наслідування природи, реальності вважається класичним підходом – П. Елюар відмовляється від нього, беручи за відправну точку своєї поетики естетичні уявлення,

встановлені А. Рембо й С. Малларме, а згодом виведені на якісно новий рівень Г. Аполлінером.

Створювані Елюаром образи – дивні, зміщені, на перший погляд, досить сюрреалістичні. Деякі з них можна вважати метафоричним зображенням сильного почуття, що охопило поета. Наприклад, вірш “Amoureuse” (“Кохана”) з книги “Mourir de ne pas mourir”, 1926 р., можна візуалізувати буквально, “побачити” як сюрреалістичну фантазмагорію, а можна просто уявити собі, що поет очей не зводить з коханої, аж до відчуття фізичної її присутності, наприклад:

*“Elle est debout sur mes paupières
Et ses cheveux sont dans les miens,
Elle a la forme de mes mains,
Elle a la couleur de mes yeux,
Elle s’engloutit dans mon ombre
Comme une pierre sur le ciel...”* [204].

*“Встала она на веках моих,
Косы с моими смешав волосами,
Форму рук моих приняла,
Цвет моих глаз вобрала
И растворилась в моей тени,
Как брошенный в небо камень...”*
[195, с. 159].

У рядках “*elle est debout sur mes paupières*”, “*elle a la couleur de mes yeux*”, “*elle a la forme de mes mains*” можна “побачити” подвійний сюрреалістичний образ, “жінку-долоню” (такий малюнок є у Мана Рея), а можна уявити собі тактильні відчуття – пестоці коханої ліричного героя. У віршах домінує жанр параболи, зміст яких має щось абсолютне й щось повчальне, часто виникає навіть заключний висновок, сентенція.

Загалом, у творчості П. Елюара ще з найперших віршованих рядків простежується тяжіння до візуалізації. Розвиваючи свій поетичний почерк,

П. Елюар згодом удосконалює його завдяки залученню до творчого арсеналу модерних технік, винайдених дадаїстами та сюрреалістами. Оскільки поет ніколи не втрачав власної ідентичності, можна говорити про те, що стильові риси сюрреалістичної поезії П. Елюар увібрав вибірково – тяжіння його творів цього періоду до інтермедіальності завдячує широким можливостям сюрреалізму в аспекті поєднання різних мистецьких напрямів. Саме тоді з'являються такі здобутки сюрреалістичної поезії, як, наприклад, “автоматичне письмо”.

Автоматичне письмо було запропоноване ще в “Маніфесті сюрреалізму” А. Бретоном як радикально новий поетичний метод, за допомогою якого “усно, письмово або в будь-який інший спосіб виражається справжнє функціонування думки” [переклад наш – Ю.І., 18]. Умови автоматичного письма детально визначені Андре Бретоном в “Маніфесті сюрреалізму”: “Я вирішив домогтися від себе максимально швидкого монологу, про який критична свідомість суб’єкта не встигає винести ніякого судження і який, отже, не обмежений ніякими недомовками” [переклад наш – Ю.І., цит. за 18]. Ідеться, отже, про те, щоб ізолювати суб’єкта, який пише, від будь-якого зовнішнього впливу, контролю розуму й естетичного смаку, а в ідеалі – і від впливу, який можуть справити на скриптора його власні переживання в цей момент. “Байдужість” і “абстрактність” – ось характеристики запропонованої лінії поведінки, що не скасовують її активного характеру. “Для того щоб письмо стало дійсно автоматичним, необхідно помістити розум в умови максимальної відстороненості як щодо веління зовнішнього світу, так і щодо особистих турбот (утилітарних, чуттєвих тощо); проте умови значно більшою мірою звичні для думки східної, аніж західної людини” [переклад наш – Ю.І., 146, с. 81].

Автоматичне письмо стало одним з дієвих практичних методів звільнення поета від світу умовного й матеріального, оскільки базувалося на техніках занурення в особливий медитативний, навіть гіпнотичний стан. Такі техніки використовувалися раніше лише містичними під час спіритичних

сеансів або психотерапевтами під час занурення пацієнтів у стан гіпнозу, з подальшим аналізом виявів підсвідомості людини. В особливому зміненому стані свідомості люди писали “автоматично” щось, що потім могло бути так чи так інтерпретоване. Сюрреалісти побачили в цій техніці потенціал досягнення максимально можливої свободи митця – її застосовували як у літературі, так і в живописі, аби виразити інтенції, що йдуть з підсвідомості творця, не заангажовані ніякими соціальними, моральними, етичними, культурними та іншими надбудовами.

Сюрреалісти були впевнені, що поет є своєрідним медіумом, який виконує роль ретранслятора. Поет – наче “блаженний у міській ратуші”. Проте, на відміну від практик Дада, тексти, створені за допомогою автоматичного письма, в жодному разі не вважаються потоком свідомості або абсурдизмом; продукт сюрреаліста не просто осмислений – він понадосмислений, гіперосмислений.

Хоч П. Елюар загалом поділяв ідеї А. Бретона, у його віршах здебільшого не спостерігаємо притаманної поетичним творам сюрреалістів недбалості, недоробленості, які є неминучими супутниками “автоматизму”. Це викликано тим, що П. Елюар приймав, передусім, лише філософські засади “Маніфесту сюрреалізму” й уперто не погоджувався підмінити роботу поета “автоматичним письмом”.

Поет був упевнений, що, хоч автоматичне письмо і є цінною технікою, яка “без кінця відкриває двері в підсвідомість і примножує наші скарби” [переклад наш – Ю.І., 199, с. 67], саме собою воно “поставляє” випадковий хаос сирих заготовок. Поезія, на думку П. Елюара, не терпить такого ставлення, вона потребує обдумування, праці, це “плід досить певної волі, відлуння якоїсь чітко визначеної надії чи розпачу” [переклад наш – Ю.І., 199, с. 102]. Поет визнає, що “автоматичне письмо” могло б певною мірою відновити нашу свідомість і цей світ. Водночас він стверджує, що воно здатне лише накопичувати заготовки образів, не даючи можливості людині привести до ладу свій звільнений дух, щоб зрозуміти себе.

Зачинатель сюрреалістичних дослідів Ф. Супо писав: “Серед наших друзів Елюар менше від усіх тяжів до ‘автоматичного письма’. Він завжди знаходив час писати вірші такої ніжності, що найкритичніші з нас зле оцінювали їх як ‘верленівські...’” [переклад наш – Ю.І., цит. за 195, с. 3]. Незважаючи на свої особисті уподобання та схиляння перед деякими людьми, П. Елюар залишався самим собою. Поезія його надзвичайна, вона здається не схожою на все те, чим захоплювалися його сучасники-сюрреалісти.

Тож як саме П. Елюар прийшов до ідеї “*picto-poésie*”, чому ця синтетична форма мистецтва з’явилася на сторінках його творчої біографії? Простеживши мистецький шлях поета, нескладно помітити, що він завжди обирав власний стиль, не наслідував сліпо жодну з технік, жоден з напрямів, які з’являлися в період розквіту сюрреалізму надзвичайно швидко. П. Елюар не вдався до колажу, не змінив свого ставлення до поезії як осмисленої праці на користь “автоматичного письма”. Однак, безумовно, елементи цих підходів до сюрреалістичної поезії він узяв на озброєння.

Зокрема, “автоматичне письмо”, яке П. Елюар використовував у творчості “по-своєму”, найповніше втілювалося в збірці “*La Rose publique*”, яка виявила інстинктивність, звернення до підсвідомих інтенцій поета у створенні художніх образів. У збірці за однією сентенцією з’являється інша: “*à propos de créatures hypnotiques*”, “*à propos d’un petit cheval vert*”, “*à propos d’un petit homme rouge*” [205]. Автор використовує образи гіпнотичних створіннь, маленьких зелених конячок, маленьких червоних чоловічків та інші. Немов закрутився вихор слів – починається “*la lutte a mort avec les apparences*” (“смертельна сутичка з видимістю”) (переклад наш – Ю. І.) – ці рядки П. Елюара стосуються його сюрреалістичної поезії, того бою з сюрреалістичними примарами, який він вів.

Щодо колажної техніки, то вона стала предтечею елюарівського варіанту “пиктопоезії”. Знову ж таки, П. Елюар продемонстрував себе як митця, який не дотримується сліпо вимог епохи, а використовує її засоби (винайдені дадаїстами та сюрреалістами техніки), щоб виразити себе саме в

тій унікальній, оригінальній формі, якої прагнуть його душа та талант [дод. 3, 6].

Звернення до “пиктопоезії” стало вінцем творчих пошуків та експериментів П. Елюара. Як поетові-бунтарю, йому, безумовно, були близькі ідеї синтетичного “Маніфесту пиктопоезії” В. Браунера. Приймаючи розкутість уяви підсвідомості, П. Елюар відкидав роль поета тільки як “скромного реєструвального апарату” (за А. Бретоном) [18].

Для П. Елюара вірш – це єдине ціле. Тут нічого не можна змінити, додати або прибрати, не порушивши тим самим особливий внутрішній сенс. Для поета-сюрреаліста кожне явище дійсності являє собою метафору інших об’єктів. Правило “метафоричного фокуса” і його “референта” – традиційної метафори тут порушено: “метафоричний фокус” може бути “референтом” і “референт” може стати “метафоричним фокусом”.

Розглянемо ці риси творчості П. Елюара на прикладі вірша “*Tout aiguisé de soif tout affamé de froid*” (“Змучений спрагою і по холоду зголоднілий”):

*“Une sublime chaleur bleue
S’appuie aux tempes des fenêtres
Belle alignée de plumes jusqu’aux limbes
La parfumée la rose adulte le pavot et la fleur vierge de la torche
Pour composer la peau enrobée de femmes nues...”*

[203, с. 162–163].

*“Голубая жара небес
Прислонилась к вискам окна
Прекрасная линия перьев до горизонта
Благовонная взрослая роза мак и девственный факела венчик
Сплетаются в кожу душистую женщин нагих...”*

[195, с. 112].

П. Елюар відмовляється від будь-яких розділових знаків, однак це не призводить до порушення синтаксичних конструкцій, а отже, до дифузії й нестабільності образів (як у зразках “автоматичного письма”). Кожен

метафоричний образ чітко виокремлюється у вірші: “*Une sublime chaleur bleue S’appuie aux tempes des fenêtres*”; “*Belle alignée de plumes jusqu’aux limbes*”. Майже кожна метафора чи образ створені зближенням далеких за семантикою понять або явищ: “*une sublime chaleur bleue*” (“*блакитна спека небес*”); “*Belle alignée de plumes jusqu’aux limbes*» (“*Прекрасна лінія пір’я до горизонту*” (переклад наш – Ю. І.)).

Очевидно, однак, що всі ці образи не спонтанні. Вони осмислені поетом, адже підпорядковані композиції. Кожна метафора має своє, строго визначене місце. Їх не можна поміняти місцями, не порушивши тонкого балансу. Саме завдяки тому, що поет осмислив бачення підсвідомого, можна досить чітко зрозуміти, що він відчував. Під час читання вірша перед очима постає мальовничий образ спекотного, сонячного літа, стає очевидним те захоплення його красою, яке переживає автор.

Інший зразок поезії П. Елюара, яка передувала його “*picto-poésie*”, – це вірш “*La terre est **bleue** comme une **orange***” з “*L’amour la poésie*”:

*“La terre est **bleue** comme une **orange**
Jamais une erreur les mots ne mentent pas
Ils ne vous donnent plus à chanter
Au tour des baisers de s’entendre
Les **fous** et les amours
Elle sa bouche d’alliance
Tous les secrets tous **les sourires**
Et quels vêtements d’indulgence
À la croire **toute nue...**”*

[200].

*“Земля вся синяя как апельсин
Отныне заблужденье невозможно слова не лгут
Они не позволяют больше петь
Лишь понимают друг друга в поцелуях
Безумцы и объятия любви*

*Она ее с моими слитые уста
Все тайны все улыбки
И снисходительность одежд
Прикрывших наготу...*

[195, с. 52].

Тут фраза “*Земля блакитна як апельсин*” – це метафора, яка під час першого прочитання здається абсурдною, але попри це нав’язує читачеві яскравий, нетривіальний образ і наштовхує його на медитативні роздуми. Урешті-решт, і земля, і апельсин мають однакову сферичну повноту, без якої немає щастя. Землю можна порівняти з апельсином: наша планета, на три чверті вкрита водою, здається синьою, але вона освітлена помаранчевими променями сонця. Синій колір – ще один символ щастя, адже він пов’язаний з блакитним небом, повітрям, з ідеалом.

Інакше кажучи, перший рядок може бути прочитаний як “*земля небесна*”. У кількох словах П. Елюар розгортає образ небесної землі як прекрасного плоду торжества, який має округлість, м’ясистість, запах. Таким чином, метафора не така абсурдна, як здається, вона є зрозумілою, як у нюансах, так і в конотаціях, як загалом будь-яка метафора в поезії. При цьому П. Елюар оперує притаманними живопису інструментами – кольором та формою – для створення цього образу.

Окрім того, елюарівська метафора часто буває амбівалентною: вирвана з образного ладу твору, вона мало чим відрізняється від “зразкових” сюрреалістичних метафор, але під час читання вірша повністю набуває рис класичної метафори, наприклад:

*“...Les guêpes fleurissent vert
L’aube se passe autour du cou
Un collier de fenêtres”* [200].

*“...Цветут как травы осы
Заря себе на шею надевает
Ожерелье окон”* [195, с. 52].

Виниклі у такий спосіб словесні вузли-рядки в елюарівській “живо-поезії” (“верлібри”, у якому немає заздалегідь заданого малюнка рим, асонансів, метричних ходів) не скріплені разом жорстким обручем заздалегідь визначеного розміру. І тому вони то витягуються, то стискаються до одного-двох слів, а іноді й зовсім відриваються від сусідніх, “виламуються” з уривка й існують відокремлено, набуваючи особливої ваги. Самі ж рядки безпосередньо стикуються один з одним, вони зіставлені або протиставлені, точніше, поставлені поруч без оповідних, хронологічних, розсудливо-логічних чи інших очевидних переходів. Між окремими смисловими “спалахами” зав’язується багатолінійне “переморгування”: промені перетинаються, переломлюються, відбиваються один від одного, взаємно притягуються й відштовхуються. Тут немає безперервного й послідовного руху думки дротом синтаксису й версифікації – це радше перегук вогнів в феєрверку. Грона їх створює навколо себе відомий духовний мікроклімат, який не складається в розповідь або чіткий роздум. У результаті утворюється метафорична кардіограма вибухів захоплення і сумних метань, через які пройшов “*poète – rêveur éveillé*” (“*поет – сновидець*”) (переклад наш – Ю. І.).

Окрім власне мовних засобів як інструменту, за допомогою якого П. Елюар здійснював свої творчі пошуки на шляху до “пиктопоезії”, вірші поета також демонструють широкий спектр візуально значущих засобів поетичності. Будучи одним з послідовників Г. Аполлінера в питанні поєднання словесного й візуального в поезії, П. Елюар використовує анафору як спосіб графічної організації вірша, наприклад:

Elle est debout sur mes paupières
Et ses cheveux sont dans les miens,
Elle a la forme de mes mains,
Elle a la couleur de mes yeux,
Elle s’engloutit dans mon ombre

(“Je cache les sombres trésors” зі збірки “L’Amour la poésie”).

Перш за все, нас цікавить функція анафори саме як засобу візуальної організації поезії – у творах П. Елюара вона є одним з прикладів графічного оформлення віршованого тексту. Іншим зразком використання повторів як способу структуризації поетичного твору, надання йому візуальної естетичності може слугувати вірш “Je te l’ai dit pour les nuages” зі збірки “L’Amour la poésie”:

Je te l’ai dit pour les nuages

Je te l’ai dit pour l’arbre de la mer

Pour chaque vague pour les oiseaux dans les feuilles

Pour les cailloux du bruit

Pour les mains familières

Pour l’œil qui devient visage ou paysage

Et le sommeil lui rend le ciel de sa couleur

Pour toute la nuit bue

Pour la grille des routes

Pour la fenêtre ouverte pour un front découvert

Je te l’ai dit pour tes pensées pour tes paroles

Toute caresse toute confiance se survivent.

У цьому випадку поет перемежує речення з єдинопочатком та фрази, які не мають зв’язку з анафоричними парами, що створює контраст, фокусує увагу читача на певних частинах твору. Тут візуальну організацію тексту П. Елюар використовує як допоміжний засіб наголосу на окремих ідеях та образах.

Спостерігаємо на цьому прикладі також використання повторів, наприклад, прийменника *pour*, який не лише створює ритміку вірша та має певне семантичне навантаження, але є засобом анафоричного структурування, візуальної організації тексту.

Іншим цікавим досвідом експериментів П. Елюара з візуальною організацією віршового простору став білий вірш, коли поет вдається до прозової форми, ніби даючи коментар до власних думок на певну тему,

реалізує поетичний твір як опис образу, не спираючись на традиційні атрибути поезії:

*Ce n'est pas la nuit, c'est la lune. Le ciel, doux comme un bol de lait, te fait
sourire, vieil amoureux.*

*Et tu me parles d'eux. Ils ornent ton esprit, ils ornent ta maison, ils ornent
notre vie.*

*Mon ami, ils sont trop: père, mère, enfants, femme, à n'être pas heureux.
Pourtant, ton rêve est calme, et je calcule trop.*

(“Crépuscule” зі збірки “Le Devoir et l’Inquiétude”)

Така практика стала передтечею використання поезії в синтезі з візуальним мистецтвом у контексті “пиктопоезії” – письменник створює вірш-коментар, який у майбутніх експериментальних збірках у форматі “пиктопоезії” буде доповнений живописом як продовженням чи доповненням поетичного тексту.

Тож, як засвідчує аналіз творчості П. Елюара, натхненної мистецькими пошуками дадаїстів, сюрреалістів та його власними, його поезії, що безпосередньо передувала досвіду “picto-poésie”, притаманні потоки довільних зорових образів, глибока емоційність, наскрізні аналогії. Основними особливостями художнього використання слова є своєрідна метафоричність, семантичні прирощення сенсу, які творять багатогранність лірики П. Елюара і роблять її відкритою для інтерпретації.

Зважаючи на еволюційний шлях П. Елюара як поета-сюрреаліста, можна зробити висновок, що сюрреалізм був у його біографії не випадковою помилкою, але й не провідною зорею – лише фазою розвитку, епізодом. Увібравши у свою поезію найкращі риси різноманітних сюрреалістичних технік, П. Елюар іде далі, за власним прагненням до самовираження. Будучи палким прихильником живопису, поет бажав поєднати два улюблені види мистецтва, синтезувати поезію та візуальне мистецтво.

Поступово П. Елюар розробляє теорію “пиктопоезії”, здійснює кроки в цьому напрямку. Перші звернення до живопису в поезії П. Елюара – це спроби

опису враження від полотен відомих художників-сюрреалістів, включення у вірш дивовижних сюрреалістичних пейзажів, простір яких наповнений химерами, мріями та перебуває на межі реальності й сновидіння чи марення. Власне ж “пиктопоезія” являє собою принципово новий різновид екфрасису, у якому візуальний і вербальний компоненти взаємно й синхронно цитують одне одного.

Отже, синтез живопису та літератури у творчості П. Елюара простежується не лише в його досвіді опису сюрреалістичних полотен, включення живописних прийомів образотворення до поетичного тексту, але й у роботах, які безпосередньо, буквально поєднали в собі живопис та поезію. Говорячи про зародження “пиктопоезії”, ми уже згадували про збірку “Les Mains libres” (“Вільні руки”), 1936 р., підготовлену П. Елюаром і Маном Реєм, для якої П. Елюар створив невеликі тексти до малюнків художника. Однак це не єдиний такий досвід у доробку поета.

Цікавим зразком взаємодії образотворчого мистецтва та поезії є збірка “Тварини та їх люди, люди та їх тварини”. Уперше вона вийшла друком 1920 р. і була ілюстрована п'ятьма гравюрами А. Лота. 1937 р. П. Елюар вирішує здійснити перевидання цієї знакової збірки, обравши ілюстратором В. Гюго. Вона створила 22 (за кількістю віршів) гравюри сухою голкою, у перших восьми примірниках книги гравюри були віддруковані різними кольорами.

Будучи унікальним зразком дуєтного втілення візуально-перцептивного сприйняття світу, являючи собою особливий принцип організації художнього простору, “picto-poésie” П. Елюара є безпрецедентним, складним мистецьким явищем, яке потребує окремого детального аналізу, що й буде здійснений у наступному розділі цієї роботи.

Висновки до розділу 2

Вивчення поетичного доробку П. Елюара, який передував його досвіду в царині *ricto-poésie*, доводить, що творчість поета пройшла складний шлях поєднання сюрреалістичного канону та новацій.

Поетичні збірки П. Елюара “*Premiers poèmes*” (“Перші вірші”) та “*Le Devoir*” (“Обов’язок”), що знаменували собою перший етап його творчості (1913–1916 рр.), визначаються близькістю до традиційної поезії. Простота, афористичність, діалогічність, тяжіння до принципу наслідування природи характеризують художнє мислення поета. Проте вже в цей період у творчому стилі П. Елюара оформилися лаконічність, конкретність у вираженні думок та образів, виокреслився жанр невеликого вірша.

Другим періодом творчості поета вважають дадаїстичний (1918–1923 рр.), який згодом перейшов у сюрреалістичний (1923–1942 рр.). Долучившись до формування дадаїзму як мистецького напрямку, П. Елюар досить швидко розчаровується в ньому та переходить до групи сюрреалістів, де знаходить ширше поле для власного розвитку як митця, поета. Утім, навіть серед поетів-сюрреалістів П. Елюар вирізняється свободою від будь-яких постулатів, канонів, правил та норм, обираючи роль “вічного бунтаря”, який постійно перебуває в пошуках нових форм, напрямів творчого вираження власного “Я”. Поет слідує власним ідеям, які і дадаїсти, і сюрреалісти часто сприймали негативно.

На шляху до *ricto-poésie* в тому її вигляді, у якому вона постала в збірці “*Les Mains libres*”, П. Елюар частково вводить до своїх віршів елементи “автоматичного письма”, звертається до досвіду верлібру, який руйнував усі умовності в поезії. Віршам П. Елюара притаманні відсутність рими, а інколи й ритму, відмова від мертвої мови штампів і поетизмів попереднього століття і перехід до мови максимально близької до побутової, розмовної. Досвід верлібру дозволяє П. Елюару сформувати оригінальні інтонаційні й смислові ритми, логічні й асоціативні метафори, а також інші форми повторів, які

вигідно відрізняються від суто звукових. Верлібр є синтезом власне поезії та прози, тому можна вважати, що робота в цьому форматі стала для П. Елюара одним з перших звернень до синтетичності у творчості. На цьому етапі (який охоплює 1923–1942 рр.) поет здійснив перші спроби вводити до віршів візуальні елементи: символи, асоціації, звукове забарвлення поетичного твору.

Аналіз творчості П. Елюара періоду його близькості до сюрреалістів показав, що поет не дотримувався більшої частини канонів цього мистецького напрямку, а якщо й використовував їх, то зазвичай трансформував під свої вимоги, відкидаючи те, що обмежувало, і залишаючи риси та прийоми, суголосні власному поетичному баченню. Саме такі творчі позиції митця розкривають для нього принципово нові горизонти в поезії та дозволяють стати на шлях до принципів *picto-poésie*, якою бачили її автори “Маніфесту піктопоезії”, та до вдосконалення цього різновиду візуальної поезії.

Вивчення поетики віршів П. Елюара в контексті еволюції його творчості на шляху до “піктопоезії” дозволило визначити основні новації поета, що стали свого роду передтечею *picto-poésie*: в ідеях синтезу поетичного та візуального мистецтва П. Елюар послуговувався досвідом Г. Аполлінера та його принципом “з’єднання моментальних знімків дійсності”. Значну роль у поступовому формуванні ідей “піктопоезії” відіграло й особисте захоплення П. Елюара живописом, його дружба з багатьма видатними фотографами, художниками, ілюстраторами-сюрреалістами.

У самій природі образності творів П. Елюара закладене тяжіння до візуалізації, яке згодом досягло свого піку власне в поєднанні вірша з графічним акомпанементом до нього як повноцінною та рівнозначною другою “партією” єдиного твору. Із розвитком творчого методу в П. Елюара визріває пристрасть до з’єднання різних планів під час звернення до внутрішнього їх підтексту в межах однієї фрази, часом навіть слова. Поет використовує елементи автоматичного письма, колажу, верлібр або білий вірш, прийоми структурування та візуального оформлення вірша, такі як анафора, повтори, чергування різних за довжиною рядків, розбивання вірша на частини, строфи.

У деяких зразках поезії П. Елюар відверто оперує притаманними живопису інструментами – кольором та формою – для створення художнього образу.

Загалом, аналіз доробку П. Елюара, натхненного мистецькими пошуками дадаїстів, сюрреалістів та його власними, показав, що в поезії, створеній на ранніх етапах його творчості, відчутні риси майбутніх піктопоетичних відкриттів: потоки довільних зорових образів, глибока емоційність, наскрізні аналогії. Головними рисами поетики цих ранніх творів стають особлива метафоричність, семантичні прирощення смислу, які створюють багатогранність лірики П. Елюара й роблять її відкритою для інтерпретації.

П. Елюар наслідує канонічні для сюрреалістів, викладені в теоретичних трактатах принципи. Революційний дух поезії та її протиставлення попередній традиції, спрямованість поезії не на копіювання навколишнього світу, а на його створення заново свідчать про значення сюрреалістичних канонів для митця. Його поетика позначена також канонічною для сюрреалізму зорієнтованістю на чисту творчість, народжену душевним поривом, уявою художника, але ніяк не розважливим мисленням, подіями чи соціальними проблемами та ідеями. Канонами сюрреалізму визначені й характерні для раннього П. Елюара прийоми творення образів, які не мають бути міметичними: деформація, динамічність, вільна асоціативність, поєднання непоєднуваного, що дозволяють втілювати принципи чистого творчого потенціалу поезії. Це доводить єдність ідей та поглядів П. Елюара та інших представників сюрреалізму щодо сутності поезії.

Одночасно з цим П. Елюар іде далі, виступаючи як новатор, передбачаючи можливість інтермедіального існування художника, який не має замикати себе в межах одного виду мистецтва або одного виду художнього мислення. Сама природа елюарівської інтермедіальності відрізняється від характерного для сюрреалістів поєднання різномедійних парадигм, змішування різних видів мистецтва в одному творі на основі основних канонів цих мистецтв. Відмовляючись від будь-яких правил, П. Елюар у своїх

інтермедіальних пошуках цього періоду ставить за мету створення чистого мистецтва, що породжує відповідні емоції в читача.

Починаючи активно працювати зі змішуванням різних видів мистецтв в одному творі, П. Елюар доводить однобокість та помилковість настанов сюрреалістів, які скептично ставилися до можливостей інтермедіальних поєднань у контексті твору, який має не копіювати реальність, що була поставлена під сумнів, а перетворювати її.

Визначено, що саме ці новації П. Елюара стали передумовою для створення принципово нового типу інтермедіальної поезії, у якому, на відміну від уже наявних у сюрреалізмі форм візуальної поезії, жоден з видів мистецтва або каналів сприйняття не був домінантним, а гармонійно поєднувався з іншими.

Основні положення розділу викладено в публікаціях авторки:

“Пікто-поетична” техніка візуальної лірики Поля Елюара [дод. 3, 12].

Сюрреалістична поетика Поля Елюара: канон та новації [дод. 3, 6].

Жанрово-стильові особливості “живо-поезії” Поля Елюара [дод. 3, 13].

РОЗДІЛ 3. ПОЕТИКА ЗБІРКИ “LES MAINS LIBRES”

3.1. Композиція “у чотири руки” та поетика назви збірки

Якщо стилістичні, ідейні особливості віршів “Les Mains libres” виводимо з творчої еволюції П. Елюара, то історією створення та своєю інтермедіальною природою книга завдячує міцній дружбі її авторів – Поля Елюара та Мана Рея. Інтермедіальна сутність цієї збірки полягає в об’єднанні зусиль поета та художника, які рівною мірою долучилися до цього творчого експерименту.

Поль Елюар був знайомий з Маном Реєм з дня його прибуття до Парижа 14 липня 1921 р. Обидва митці належали свого часу до руху дадаїстів, а тому їхня співпраця відбувалася на постійній основі: ще 1926 р. у сьомому номері журналу “La Révolution Surréaliste” П. Елюар ілюструє фотографії Мана Рея.

До 1934 р. дружба між ними виходить на новий рівень – вона маніфестована у вірші П. Елюара “Man Ray”, опублікованому в збірці “La Pub Publique”. Характерно, що міцний зв’язок між П. Елюаром та Маном Реєм формується паралельно до того, як першого віддаляється від свого колишнього соратника А. Бретона.

Щоб зрозуміти генезу збірки “Les Mains libres”, необхідно звернутися й до постаті Мана Рея (справжнє ім’я – Еммануель Радинський). Цей талановитий художник американського походження вважається одним з основоположників французького візуального авангарду. Дж. Перл так описує творчий стиль Мана Рея: “писав в розпливчатій кубістській манері; кількома роками пізніше він створював абстрактні образи розпливчато агресивних механічних фігур і дивних об’єктів” [переклад наш – Ю.І, 183, с. 5–6]. Як усі сюрреалісти, Ман Рей як митець мав бунтарський дух, інстинктивно заперечував будь-які художні впливи. Як і П. Елюар, Ман Рей з готовністю реагував на появу в мистецтві інноваційних технік і прийомів, залучав їх до своєї творчості. Квінтесенція світогляду художника зводиться до прагнення “звільнитися від будь-яких обмежень і концентруватися на усвідомленні миті,

бо саме в миті реалізується справжня суть творчого акту” [переклад наш – Ю.І., 187, с. 12–13]. Незвичайні ідеї, які надихали Мана Рея в такі моменти прозріння, заломлюються крізь призму властивого художнику яскраво вираженого раціоналізму.

Саме дух новаторства, прагнення експериментувати й, зокрема, поєднувати у своїй творчості різні види мистецтв (живопис та фотографію, фотографію та кіномистецтво, живопис та поезію тощо) склали ту світоглядну основу, на якій розквітла плідна мистецька дружба Мана Рея з П. Елюаром. Досліджені нами інтермедіальні риси поезії П. Елюара перегукуються з інтермедіальним досвідом Мана Рея, який так само прагне до гри з формами, жанрами, матеріалами. Фотографія Мана Рея наближена до живопису, а живопис цитує фотографічні експерименти, двовимірні роботи іноді оптично трансформуються в тривимірні скульптури, а знамениті “об’єкти” нез’ясовним чином перетворюються на картини. Д. Сеттфорд вказує, що метою Мана Рея є не “імітація однієї художньої мови за допомогою іншої, а стирання кордонів як між високим і низьким мистецтвом, так і між різними медіа” [переклад наш – Ю.І., 190, с. 40].

Спільна робота П. Елюара та Мана Рея над збіркою “Les Mains libres” починається 1936 р., коли Ман Рей поділився з поетом малюнками, зокрема портретами, виконаними на початку року (сюди увійшли й малюнки “Burlesque” (“Бурлеск”), “La glace cassée” (“Розбитий лід”). П. Елюар вирішив проілюструвати ці малюнки своїми віршами. Це підтверджується у листах Елюара до Гали: “*Depuis que je suis rentré de Cannes, je travaille beaucoup. J’ai fait 40 poèmes pour illustrer des dessins de Man Ray* (“Відтоді, як я повернувся з Канн, я багато працюю. Я написав 40 віршів, щоб проілюструвати малюнки Мана Рея” [переклад наш – Ю.І., 157, с. 263].

Відповідно, можемо зробити висновок про те, що в цьому випадку малюнок передує поезії, що саме собою є інноваційним підходом до ілюстрації [дод. 3, 4]. Дослідниця книжкової ілюстрації С. Жоліве називає такий підхід “зворотною ілюстрацією”, оскільки тут “ілюстрацією” виступає не малюнок, а

поетичний текст. На думку С. Жоліве, “Les Mains libres” у її сюрреалістичному контексті ставить під сумнів відношення “текст-образ”, а точніше сам зв’язок поезії та образотворчого мистецтва з точки зору здатності останнього відтворювати візуально ті образи, які втілені спочатку в поезії [163].

Власне, сама збірка являє собою альбом малюнків, до кожного з яких на розвороті сторінки додано відповідний вірш. Таким чином, її автори дійсно демонструють співпрацю, у форматі якої малюнки передують поетичному роз’ясненню. За цим роз’ясненням “ілюстрацій”, запропонованих поетом, – композиція “у чотири руки”, яка володіє органічною монолітною системою, безсумнівно, більш складною, ніж здається на перший погляд.

Пізніше Ман Рей передає П. Елюару ще 15 малюнків (зокрема, “L’attente” (“Очікування”), “L’arbre-rose” (“Рожеве дерево”), “La plage” (“Пляж”) і “Des nuages dans les mains” (“Хмари в руках”)) – зрештою, ці напрацювання й складуть збірку “Les Mains libres”. Більшість малюнків, використаних для укладання збірки, Ман Рей виконав під час спільного з П. Елюаром перебування в Корнуоллі в липні 1937 року в гостях у Роланда Пенроуза. Вочевидь, ідея збірки “Les Mains libres” виникла в друзів під час відпочинку. Утім, Жан-Шарль Гатау припускає, що зародилася вона раніше – у лекції П. Елюара “L’évidence poétique” (“Поетичний доказ”) [202] у червні 1936 р. у Лондоні з нагоди організованої Р. Пенроузом міжнародної виставки сюрреалізму.

Саме в цій лекції П. Елюара, на нашу думку, міститься ключ до розуміння самого формату створення збірки “у чотири руки” – спільно художником та поетом. Зокрема, П. Елюар звертається до ідеї поезії не лише як прерогативи “привілейованих осіб”, а демократичного мистецтва, що має створюватися всіма й для всіх: “*Si la poésie dont je parle s’exprime souvent par des mots, on ne saurait contester qu’aucun moyen d’expression lui soit refusé. Le surréalisme est un état d’esprit*” (Якщо поезія, про яку я говорю, часто виражається в словах, не можна заперечувати, що ніякі засоби вираження не відкидаються. Сюрреалізм – це стан душі) [переклад наш – Ю.І., 197, с. 515].

Продовжуючи цю думку, П. Елюар звертається до прикладу сюрреалістичного мистецтва, поетичного ідеалізму сюрреалістичного мислення. Він вважає, що саме цей мистецький напрям об'єднує та до певної міри зрівнює двох митців, так само як зрівнює уяву та реальність в їхній інтерпретації. П. Елюар впевнено стверджує, що *“il n'y a pas de dualisme entre l'imagination et la réalité, que tout ce que l'homme peut concevoir et créer provient de la même veine, est de la même matière que sa chair, que son sang et que le monde qui l'entoure”* (немає дуалізму між уявою і реальністю, все, що людина може створити, походить з однієї жили, має той же матеріал, що і її плоть, її кров і світ, що її оточує) [переклад наш – Ю.І., 202].

Цей дух демократичності мистецтва – як на глибинному, смисловому його рівні, так і на рівні роботи над конкретним твором, – виражається пізніше в спільній праці над *“Les Mains libres”*. Ця збірка в її нетиповому, рідкісному форматі не лише демонструє приклад творчої співпраці, але й зливає воедино два види мистецтва – живопис та поезію. Такого розуміння природи інтермедіальності П. Елюар дійшов ще у 1920-х рр., коли вказував, що *“fondé sur le postulat qu'il n'y a pas de distinction entre la chose et son image (mentale ou verbale), et que les images produites par la conscience ont autant de réalité que celles qui sont perçues”* (немає різниці між річчю і її зображенням (ментальним або вербальним) і що зображення, створені свідомістю, є такими само реальними, як і ті, які людина сприймає) [переклад наш – Ю.І., 201].

Саме такі ідеологічні погляди П. Елюара надихнули його та його соратників на створення такого формату нової збірки. Сама збірка *“Les Mains libres”* презентована як щоденник за рік з композицією “у чотири руки”. Цей спільний доробок П. Елюара та Мана Рея цілковито відбиває в собі досвід та атмосферу спільної літньої подорожі друзів 1937 р.

Збірка не лише ідейно має такий формат, але й назвами композицій, позначених великою кількістю топонімів, ніби переносить читача у простір середземноморської подорожі: *“Avignon”* (“Авіньйон”), *“Les Tours d'Eliane”* (“Вежі Еліана”) чи *“La plage”* (“Пляж”). Ба більше, через певні проміжки часу

читачеві пропонують зупинитися й оглянути пам'ятки, такі як Fort Saint-André de Villeneuve-lès-Avignon (Форт Сент-Андре з Вільнев-ле-Авіньон), який послужив зразком для замка “Les Tours d’Eliane” і замка d’If (Іф).

Частина малюнків у збірці подібні до фотокарток туристичних проспектів. Прикладом є, зокрема, малюнок під назвою “Le tournant” (“Поворот”), де пейзаж можна побачити з ракурсу, із якого його, вочевидь, споглядали самі друзі, коли мчали повз скелі на авто неподалік від узбережжя Французької Рив’єри (мал. 3.1).

Аналізуючи формат збірки “Les Mains libres”, слід також зауважити, що її визначення як щоденника підтверджує зміст деяких поетичних творів. Яскравим прикладом є подвійний вірш “Авіньон”, який фіксує в репортажному стилі атмосферу подорожей:

*“Nous ne sommes restés qu’un moment à Avignon.
Nous avons hâte d’arriver à l’Isle-sur-Sorgue
Où René Char nous attendait”*

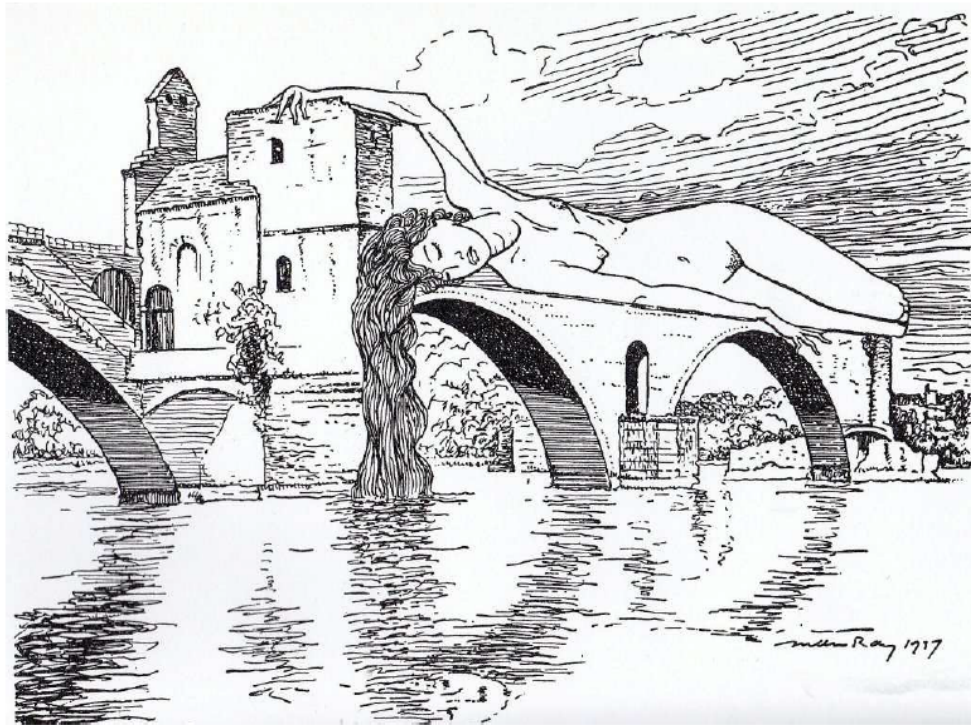
[196].

*(Ми залишилися тільки на мить в Авіньоні.
Ми з нетерпінням чекали приїзду на острів сюр-Сорг
Де нас чекав Рене Чар) (переклад наш – Ю.І.).*



Мал. 3.1. “Le tournant”

Загалом, значна увага в збірці приділена саме описам відомих курортів, відвіданих під час подорожей пам'яток. Образи “персонажів” у збірці “Les Mains libres” відцентровані – це данина поваги тим, хто був разом зі співавторами на півдні Франції влітку, у 1936 і 1937 роках. Таким чином, архітектоніка збірки викликає асоціації зі своєрідним гімном дружбі й творчості, як графічний, так і поетичний.



Мал. 3.2. Man Ray, “Le pont brisé”, 1937 р.

Звернімо пильнішу увагу на саму побудову збірки. Книга складається з двох неоднакових частин, яким передує фронтиспіс (вступний малюнок) та передмова П. Елюара. Фронтиспіс (франц. *frontispice* від лат. *frons*, род. відмінок *frontis* – “лоб”, “перед” і лат. *specio, spicio* – “дивлюся”; буквально – “дивлюся в лоб”) – це малюнок або портрет на початку книги поруч із титульним аркушем або на верхній частині сторінки перед текстом [101, с. 646].

У збірці “Les Mains libres” роль фронтиспіса виконує зображення фрагмента відомих арок моста XIII ст. Сен-Бенезет (Pont Saint-Bénézet), розташованого на річці Рон у місті Авіньйон, більш відомої під топонімом Pont d’Avignon (Пон-Д’Авіньйон) (мал. 3.2). Вважаємо, що зображенням моста

автори відкривають символічний портал, дають шифр, послання, які дозволять глядачеві / читачеві пройти, як говорив П. Елюар, “suppression des distances”: від малюнку до вірша, від одного уявного об’єкта до іншого – але, можливо, перш за все від одного друга до іншого, оскільки цей фронтиспіс відображає дружбу Мана Рея і П. Елюара. Отже, цей малюнок відкриває збірку “Les Mains libres” під знаком дружби, співпраці та творчості.

На самому малюнку Ман Рей не лише відобразив міст Сен-Бенезет, а й доповнив його гігантською оголеною жінкою, яка нагадує сплячу богиню, що своїм розпущеним волоссям “малює” додаткову арку на мосту. Права рука жінки лежить на мосту, ліву руку вона опустила на дві каплиці, які розташовані позаду моста – Сен-Бенезет і Сен-Ніколас (вони займають ліву третину малюнка). Її довге волосся занурене в Рон, а обличчя відображається у воді.

На нашу думку, фігуративний реалізм цього малюнка поєднує в собі певну казковість і гротескність, а еротизм задає основну тональність. Біографи й коментатори сходяться на тому, що зображенням моста автор хотів висловити ідею зустрічі двох мистецтв, розділених між двома уявними світами, між двома способами вираження.

Це підтверджує й “триєдність” композиції “Le pont brisé”, у якій дивним чином поєднуються пропорції голого жіночого тіла, яке, немов на любовному ложі, умліває на мосту, холодного каменю моста й будівель, і навколишньої природи. При цьому елементами встановлення такого зв’язку, гармонії та синтезу є руки й волосся жінки – саме вони є тим невлотимими з першого погляду, але відчутними “мостами” між елементами пейзажу.

Малюнок має назву “Le pont brisé”, тобто “Зламаний міст”. Трактуючи назву, можемо припустити, що “зламаний” тут відноситься не стільки до самого мосту, скільки до його сприйняття – ми бачимо вже не просто конструкцію мосту, а вабливі обриси еротичного тіла, силует рук, м’якого волосся. У буденне сприйняття читача вривається та “ламає” його бурхлива уява митців, творців цього фронтиспіса та збірки загалом.

Ламаються й кордони, які традиційно встановлені і для людського сприйняття навколишньої дійсності, і для мистецтва. Саме порушити межі, розмити їх та змішати елементи того, що раніше здавалося непокінченим, – одна із цілей сюрреалізму як мистецького напрямку. Тож і назва, і сюжет малюнку, і коментар до нього з перших же хвилин ознайомлення зі змістом збірки налаштовують на те, що колишні обмеження будуть скасовані, а між роз'єднаними елементами встановляться “містки”, які породять нове унікальне трактування.

Малюнок передає чуттєвість та відчуття щастя – плавні обриси жіночого тіла, мирний ідилічний пейзаж уже з перших сторінок дають прогноз щодо змісту збірки, налаштовують читача на її сприйняття. До малюнку додано також словесний коментар, який належить перу Поля Елюара:

“Le papier, nuit blanche. Et les plages désertes des yeux du rêveur. Le coeur tremble.

Le dessin de Man Ray : toujours le désir, non le besoin. Pas un duvet, pas un nuage, mais des ailes, des dents, des griffes.

Il y a autant de merveilles dans le fond d'un verre de vin que dans le fond de la mer. Il y a plus de merveilles dans une main tendue, avide que dans tout ce qui nous sépare de ce que nous aimons. Ne laissons pas perfectionner, embellir ce qu'on nous oppose.

Une bouche autour de laquelle la terre tourne. Man Ray dessine pour être aimé”.

(Папір, біла ніч. Безлюдні пляжі очей мрійника. Серце тремтить.

Малюнок Мана Рея: завжди бажання, а не потреба. Не пух, не хмара, а крила, зуби, кігті.

На дні келиха вина є стільки чудес, скільки на дні моря. У витягнутій спраглий руці більше чудес, ніж у всьому, що відокремлює нас від того, що ми любимо. Не будемо вдосконалювати, прикрашати те, проти чого ми виступаємо.

Рот, навколо якого обертається земля. Ман Рей малює, щоб бути коханим) [переклад наш – Ю.І., 196].

З процитованої вище передмови одразу стає очевидною сюрреалістична асоціація слів: текст містить слова, наявні в змісті збірки. “*Папір*” відноситься до письма й малювання, “*біла ніч*” – до любові, “*безлюдні пляжі*” оголошують про головний “*Пляж*”. “*Очі мрійника*” містять метафоричний образ очей і чарівництва, “*рот*” (*зуби*) – один з улюблених символів сюрреалістів. Незважаючи на відсторонену алегоричність, властиву цьому напрямку, жіночий рот викликав у художників-сюрреалістів прямолінійну низку асоціацій: чуттєвість, таємниця, спокуса.

Лексема “*дива*”, своєю чергою, відноситься до сюрреалістичної конфронтації між об’єктивною реальністю і внутрішнім всесвітом. “*Дива*” дотичні до того, що читач побачить, знайде, інтерпретує. Це слово набуває особливого кольору в контексті сюрреалізму (пошук чудового, казкового, яке перевершує реальність, прагнення до самореалізації). “*Спраглий*” також може означати спрагу сенсу, яку відчуває читач. “*Бажання*” нагадує про центральну тему цих еротичних робіт, а “*руки*” – повторюваний мотив, заявлений, починаючи з назви збірки.

Повертаючись до питання структури збірки “*Les Mains libres*”, варто зауважити також, що перша частина книги містить 30 малюнків і віршів, тоді як друга є меншою за обсягом – 24 малюнки та вірші. У структурі збірки також наявні окремі частини, присвячені тій чи тій тематиці. Наприклад, частина, присвячена маркізу де Саду, включає в себе два уявні портрети, які представляють самого маркіза та містять традиційний коментар П. Елюара. Розділ під назвою “*Portraits*” включає шість малюнків – портретів друзів (навіть якщо А. Бретон уже не був одним з друзів П. Елюара, він все ж залишався одним з найвпливовіших лідерів сюрреалізму).

Характерно, що малюнки в збірці представлені не в хронологічному порядку. Роботи Мана Рея, створені безпосередньо 1937 р., змішані з малюнками 1936 р. Кожний розділ закінчується малюнком-віршем із

позначками “La liberté” та “Les amis”, що презентує головні цінності, які сповідують П. Елюар та Ман Рей. Розділ “Les amis” перегукуються з розділом “Portraits”, тоді як розділ “La liberté”, з одного боку – з ідеологією маркіза де Сада, з іншого – з думкою про звільнення від моралі (вільне кохання). У соціальному плані лейтмотив свободи пов’язаний з поглядами (особливо П. Елюара) на історичні події кінця 1930-х рр., із почуттями від звільнення народних мас з-під гніту еліт.

Розглядаючи концепт “la liberté”, який червоною ниткою проходить через усю збірку, звернімося й до трактування її назви, у яку цей концепт винесений як основоположний. “Свобода” у всіх її іпостасях – і в особистому житті, і у світогляді, і в соціально-політичних поглядах, і в мистецтві – власне, і стала тим, що об’єднало двох друзів – П. Елюара та Мана Рея. Заголовок “Les Mains libres” означає не тільки “вільні руки”, але й “вільну гру” уяви, органічне поєднання рук художника та розуму поета. Свобода – це ще й утілення ідеї сюрреалізму як мистецького напрямку. Як говорив про сюрреалізм Сальвадор Далі, “сюрреалізм – повна свобода людської істоти і її право марити”.

Однак є і більш тривіальне пояснення назви збірки “Les Mains libres”, яке, попри це, не скасовує наведеного вище. Воно враховує зв’язок образу вільних рук із цілком конкретним форматом сюрреалістичного мистецтва, про яке уже неодноразово згадували в нашому дослідженні, – з автоматичним письмом, яке високо поцінювали сюрреалісти і про яке сам Ман Рей говорив: “*Les mains libres parce que je laissais la main faire ce qu’elle voulait*” (Руки вільні, бо я даю своїй руці робити все, що хочу) [переклад наш – Ю.І., 196].

Ба більше, назва збірки тісно і безпосередньо пов’язана з її формою “у чотири руки”, коли кожен з авторів малює чи пише “вільно” – тобто відповідно до власного натхнення, переконань, бачення. Це демонструє і звільнення від обмежень, і свободу творити що забажаєш і як забажаєш. В образному аспекті назва збірки стосується головного “інструмента” художника та поета – їхніх рук. “Вільні руки” тут означає “вільні митці, вільні художники”, які створили цю збірку [дод. 3, 2].

“Свобода” стосується і читачів збірки, які, не менш, ніж її автори, вільні інтерпретувати та розуміти зміст так, як самі забажають. Протистояння малюнка й тексту занурює читача в загадковий простір. Глядач рефлекторно, за звичкою, вдивляється в обидва елементи – малюнок і вірш, – а потім так само несвідомо шукає їхні першопричини, неминуче намагаючись вибудувати “містки” між першим і другим.

Якщо проаналізувати зображення руки на титульному аркуші “Les Mains libres” (Додаток 1) [196] як метонімічне бачення двох авторів, поета і художника, то малюнок можна інтерпретувати як символічну презентацію зустрічі двох мистецтв, що відбувається у збірці. Завдання творчої співпраці в цьому контексті – змінити традиційну ієрархію між текстом і зображенням, про що, до речі, говорить і С. Жоліве.

Художник, згідно із сюрреалістичною естетикою, має право не зважати на реальність. Твір – світ, у якому поет – Бог-творець. Мистецтво знімає завісу з дійсності, творить іншу, “справжню” дійсність – сюрреальність. З цим пов’язана абсолютизація чудесного й перетворення його на провідну категорію естетичного ставлення людини до світу: “Немає нічого, окрім чудесного” (А. Бретон) [18]. Отже, реальність надреального, справжність таємничого й загадкового, неймовірність буденного стають сферою інтересів митців у збірці “Les Mains libres”.

3.2. Сюрреалістичні образи в збірці “Les Mains libres”

У досліджуваній збірці поетичний твір неможливо, на нашу думку, відокремити від малюнка, який ця поезія, так чи інакше, ілюструє та “продовжує”, доповнює. Самі автори визначили малюнок першочерговим у збірці. Відповідно, сюрреалістичні образи збірки “Les Mains libres” аналізуватимемо, розглядаючи малюнок і відповідний йому поетичний твір як ціле.

Досліджуючи образну систему збірки, перш за все, звернемося до її тематики. Зокрема, серед основних тем, порушених у “Les Mains libres”, необхідно відзначити такі:

- *руки*: одна з центральних тем у збірці, починаючи з її назви. Руки можуть мати вигляд делікатний, еротичний, іноді жорсткий;
- *жінка*: ця тема також є домінантною, жінка виступає як об’єкт бажання, просто об’єкт, іноді пригноблений і розчавлений;
- *шиття і пряжа*: тема нагадує дитинство художників (мати П. Елюара, як і Мана Рея, була швачкою, а його батько – кравцем), а також асоціюється з вічними образами пряжі, нитки як уособлення життя;
- *свобода*: представлена численними метафорами й іншими художніми засобами;
- *природа й архітектура*: вносять відповідний колорит й атмосферу до збірки, відображаючи досвід спільної подорожі, завдяки спогадам про яку й народилася збірка.

У самій назві “Les Mains libres”, яка покликана відображати суть та зміст збірки, на перший план винесені дві теми – це “руки” та “свобода”. Утілюються ці образи по-різному, поєднуючись між собою та з іншими елементами. Наприклад, часто в жіночих образах увага авторів сфокусована на руках: руки самої жінки виступають як еротичний елемент, вони творять алюзію на інші руки – ті, що можуть пестити жінку. У цьому виражається любов як вияв свободи – вільне занурення у світ чуттєвого, еротичного, яке вивільняє енергію життя. Таке поєднання спостерігаємо, наприклад, в ілюстраціях до поезій “Le temps qu’il faisait le 14 mars” та “Pouvoir”.

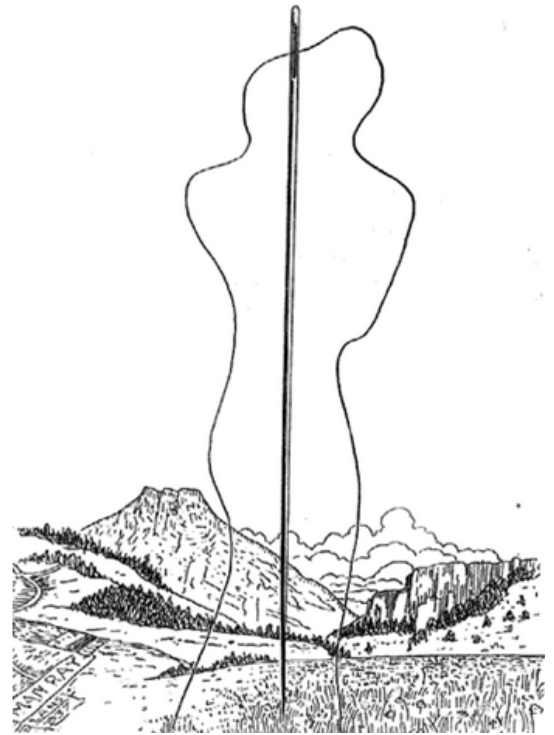
В останній чоловіча рука на малюнку позбавляє свободи жінку, охопивши її та взявши в полон. Про це йдеться і в поезії П. Елюара (*Il la saisit au vol / L’emproigne par le milieu du corps – Він схопив її у польоті / Схопив за середину тіла* (переклад наш – Ю.І.)). Політ – втілення свободи жінки, без якої лишилася жінка, проте еротизм композиції дозволяє припустити, що чуттєвий полон розкриває горизонти іншої, внутрішньої свободи в любовній пристрасі.

У композиції “L'évidence” поєднані жінка, безліч рук, губи, очі. Часто образ рук виступає в одній композиції з образом ниток (“L'attente”, “Solitaire”) – або жіночий силует розташований поруч з нитками (“Femme portative”). Основні тематичні образи по-різному поєднуються, скомбіновані, вони утворюють нові смисли та продовжують ідею “зламаного моста”, заявлену у фронтиспісі.

Тут варто подати ще одне значення образу ниток у творі – нитка проходить лейтмотивом через більшість малюнків Мана Рея, “зшиваючи” їх докупи, підкреслюючи єдність композиції збірки. Саме нитка створює очевидне спільне плетіння малюнків, виступаючи додатковим засобом цілісності твору, разом з єдиним стилем, основними образами та смисловим наповненням. Нитка та голка, отже, наявні в образах майже кожного малюнка й вірша та “зшивають” полотно збірки воєдино.

Аналізуючи текстову складову “Les Mains libres”, варто пам'ятати, що поезія П. Елюара являє собою опис, розвиток, коментар або ж випадкове розширення малюнків Мана Рея, часто – у досить незрозумілих для читача відношеннях. Дві фантазії – поета й художника – перетинаються ірраціонально.

Необхідно зазначити, що в збірці “Les Mains libres” малюнки дійсно є головним компонентом – вони повною мірою втілюють талант художника-сюрреаліста. Кожен з малюнків детально досліджений та інтерпретований – більшість з них перегукується з попередніми роботами Мана Рея, особливо, його світлинами. При цьому їх сюжети тісно пов'язані з глибинними смислами, доступними, власне, лише самому Ману Рею. Не завжди П. Елюару вдається упіймати, відчувати ці тонкі, ледве вловимі зв'язки.



Мал. 3.3. “Fil et aiguille”

Проте, він і не повинен цього робити, адже маніфест збірки, який читається між рядків та в її заголовку, стверджує – обидва автори вільні творити так, як самі відчують.

Яскравим прикладом такої незвичної інтермедіальної співпраці є вже перший малюнок-дует / вірш, під назвою “Fil et aiguille” (мал. 3.3). Тематично можемо віднести його до групи “Шиття і пряжа”. На малюнку бачимо характерний для сюрреалізму “подвійний” образ – голка з ниткою, що виконують одночасно роль людської фігури, яка, мов привид, нависла над гірським пейзажем.

Назва вірша “Fil et aiguille”, а також символіка голки й нитки у вигляді жіночої фігури, яка представлена на малюнку, ілюструє насамперед своєрідний шифр, розгадавши який, глядач / читач зможе зрозуміти образність і наступних малюнків-віршів збірки. Завдання художника полягає в тому, щоб дещо розладнати сприйняття реальності, яке має глядач. Реальні пропорції художник замінює більш сюрреалістичними. Не випадково саме ця замальовка відкриває збірку “Les Mains libres”.

Своєрідний малюнок Мана Рея Поль Елюар проілюстрував чотиривіршем,

*“Sans fin donner naissance
À des passions sans corps
À des étoiles mortes
Qui endeuillent la vue”*

[196].

*(Безкінечно народжувати
Безтілесні пристрасті
Мертвих зірок
Що оплакують це видовище)
(переклад наш – Ю.І.)*

Для Мана Рея звернення до образу голки та нитки, які формують силует людини, очевидно, перегукується з його фотороботами “Rayogramme” (1928

p.) та “Needle and thread” (1965 p.). А деякі дослідники вбачають у силуеті людини на цих зображеннях силует матері художника з однієї з фотокарток його сімейного архіву. Останню думку підтверджує і вже згаданий вище факт: мати Мана Рея, як і мати П. Елюара, була швачкою.

З мистецтвознавчої точки зору не можемо не відзначити вплив фотомистецтва на збірку загалом, адже Ман Рей не лише графік, але й фотограф, і більшість його малюнків, що увійшли до “Les Mains libres”, мали своїм першоджерелом більш ранні фотороботи митця. Фотографія посідає особливе місце у творчості модерністів, зокрема сюрреалістів. Лише фотороботи С. Далі являють собою прецедент у світі мистецтва сюрреалізму. Ман Рей же кладе фотографію в основу графічного компонента збірки “Les Mains libres”, змалювавши зі світлин використані в малюнках образи. Така природа малюнка як графічного компонента “пиктопоезії” двох митців цікава тим, що фотографія, як зазначає С. Зонтаг, виконує роль “підтвердження реальності” та посилення відчуттів [48, с. 30].

Ман Рей “перекладає” фотографію мовою графіки, образотворчого мистецтва. Таким чином він робить графічний компонент збірки більш універсалізованим, адже, за словами М. Сапарова, фотографія наслідує дійсність, фіксує її, тоді як образотворче мистецтво вдається до більш умовних способів передачі реальності [102, с. 82]. Відповідно, графічні малюнки Мана Рея як елемент збірки пройшли власний шлях від фіксації фотографом об’єктів дійсності до образного переомислення цих об’єктів Маном Реєм уже як художником.

Окрім мистецької характеристики малюнка-вірша “Fil et aiguille”, можна простежити й психолого-філософське підґрунтя використання в ньому сюрреалістичних образів нитки та голки. Зокрема, не можна не згадати в цьому контексті фрейдистську теорію, яка була в той час особливо популярною. Виходячи з психоаналізу та звернення З. Фрейда до інтерпретації так званого “Едіпового комплексу”, можна простежити в малюнку й еротизований підтекст. Як відомо, З. Фрейд безліч образів та символів

трактував з точки зору людського лібідо – так, усі гострі, довгасті об’єкти він трактував як символ чоловічого начала. У цьому випадку таким символом виступає голка.

Тож розглядати зміст малюнка можна і з цієї позиції, керуючись цитатою психоаналітика Ж. Лакана: “Нитка співвідноситься з голкою, як жінка з чоловіком” [переклад наш – Ю.І., 58, с. 182]. Дійсно, саме нитка утворює образ жінки, пронизаний голкою, що асоціюється з фалічним символом. Жіночий образ – образ матері, поданий в еротизованому, хоч і схематизованому, контексті, – пряме посилення на “Едіпів комплекс”, думку про плотський зв’язок чоловіка з власною матір’ю. За теорією З. Фрейда та його послідовників, будь-яку жінку у своєму житті чоловік сприймає саме через архетип матері, безпосередньо пов’язаний із власною матір’ю. А в контексті світової міфології можемо згадати й про нитку як символ життя (особливо яскраво ця тематика розкрита завдяки образам міфологічного походження: нитка Аріадни, богині Мойри з кужелем, де нитка – людська доля й життя). Матір дає життя – розпочинає нитку людського буття, – і цією рисою наділена будь-яка жінка в одній зі своїх іпостасей – материнській.

Відповідно, трактування змісту малюнків Мана Рея, попри відсутність його власних коментарів до них, може бути досить глибоким і різноплановим. Будучи, на перший погляд, малозрозумілими, його малюнки насправді досить очевидні для інтерпретації, якщо враховувати біографічний контекст, а також провідні теорії, що дозволяють розкрити можливий зміст використаних художником образів.

Однак, попри, здавалося б, схожі дитячі спогади та міцну дружбу, П. Елюар навряд чи зумів повною мірою осягнути та дешифрувати інтимність генезису цього малюнка. Тому він проєктує на малюнок Мана Рея свій власний внутрішній простір, власні захоплення та особистий досвід. Та й чи могло бути інакше у збірці, яка покликана маніфестувати свободу й вільну співпрацю двох митців?

П. Елюар по-своєму інтерпретує малюнок – до певної міри його конотації перегукуються з мотивами греко-римської міфології, де нитка часто фігурує як символ нескінченності (*sans fin*), а також людської долі – від народження (*naissance*) і до смерті. У будь-якому випадку, саме таке лексичне поле розгортання концепту часу та його трагічні конотації помічаємо в елюарівському чотиривірші. Космічне розширення поезії, виражене сполукою “*sans fin*”, множина іменників “*passions*” та “*étoiles*” та зоряний мотив виступають вербальним обрамленням малюнка, надаючи природі, особливо небу, виняткового поетичного трактування.

Цікавими є й звукові ефекти цієї поезії. Неминучість розгортання й плину життя і часу, виражена на лексичному рівні, передбачається й плинністю алітерацій у фрикативах [f] та сибілянтах [s]. Звучать вони й тінню відлуння в носових [sã] (які повторюються у вірші тричі) та приблизним асонансом у внутрішніх римах складу [or].

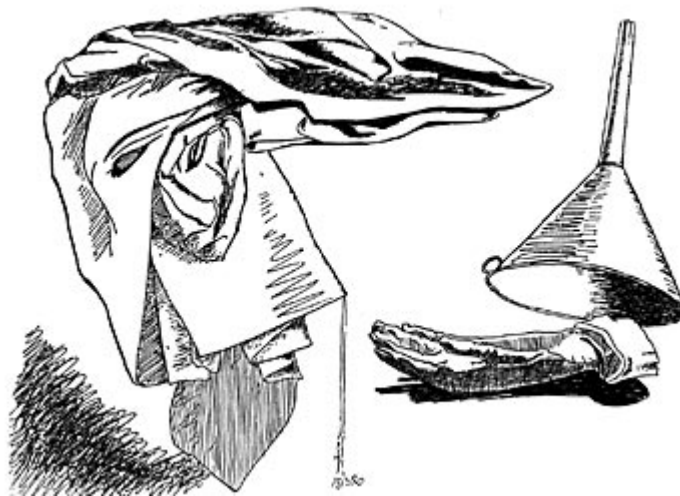
На звуковому та стилістичному рівні аналізований чотиривірш надзвичайно органічно розкриває ідею нескінченного повторення, підкріпленого анафоричним “*à des*”. Саме таке пульсуюче повторення тих самих звуків, здається, перетворює вірш на переспів, яскраво ілюстрований уже звуковим навантаженням першого рядка, який відкривається і закривається асоціацією [ã], що укладає мову вірша у свого роду звуковий цикл. Цей самий прийом повтору асимілює “народження” (*naissance*), згадане у першому рядку, зі смертю, лексичне поле якої насичує весь фінал поезії: “*étoiles mortes*”, “*endeuillent*”.

Цікаву інтерпретацію цього чотиривірша у своєму аналізі представила С. Карон. Вона вважає, що анафоричні повтори другого і третього рядків поезії посилаються на два способи мистецького вираження – поезію, яка породжує “безтілесні пристрасті” (*passions sans corps*), тобто емоції, і живопис, який втілюється в “мертвих зірках” (*étoiles mortes*), тобто має природу штучну, безтілесну [153]. Відповідно, у збірці, яку практично відкриває цей чотиривірш, поет і художник прагнуть відкинути ці зашкарублі способи

представлення дійсності і, таким чином, підтверджують намір разом винайти новий спосіб доступу до реальності. Відмовляючись від “скорбного погляду” (*vue endeuillée*), який стигматизує останній рядок “Fil et aiguille”, два художники намагатимуться “звільнити бачення” відповідно до мети, яку як сам П. Елюар, так і сюрреалісти загалом, визначали для мистецтва.

Зі стилістичної точки зору, художню форму “Fil et aiguilles” можна розглядати як метонімію: нитка передбачає графічну лінію як привілейований елемент цього мистецтва, а голка, перо – його вістря яке, за словами П. Елюара в передмові до збірки характеризує “*griffe*” Мана Рея.

Органічнішою в плані смислової відповідності малюнок та вірша є композиція під назвою “La toile blanche”. Малюнок датований 1936 р. Праворуч на ньому бачимо лійку над рукавичкою, розташованою пальцями вгору. Ліворуч – полотно, складене майже під прямим кутом, у складках якого можемо розрізнити обличчя (мал. 3.4).



Мал. 3.4. “La toile blanche”, 1936 р.

На малюнку відсутній фон, а тому всі предмети наче ізольовані один від одного, але в той самий час утворюють структурну та смислову єдність. Підкреслена “нагота” цих об’єктів натякає на їх очевидну символічність. Перевернута лійка – це конус, який загалом є одним з часто вживаних образів у роботах Мана Рея, що не дивно з огляду на його захоплення геометричними

формами. Тракувати значення цього символу можна тільки в контексті всієї збірки, де він особливо яскраво виражений у роботі “Femme portative”.

Характерно, що на тому варіанті малюнка “Femme portative” (1937 р.), який увійшов до збірки, фігура з конусом має жіночі форми, а сам він перевернутий широкою частиною догори. На схожому малюнку-ескізі 1936 р. фігура чоловіча, а конус розташований у звичному положенні – вістрям вгору. Як і голка, гострий конус часто трактується як фалічний символ, а у випадку, коли він перевернутий, навпаки – символізує чашу, тобто є виразником фемінного начала. Ця двоїстість відображена й на малюнку “La toile blanche” в образі лійки.

Рукавичка викликає асоціацію з рукою, а отже – з людським теплом. Вона повернута розкритою долонею догори, ніби в очікуванні щось отримати. У складках полотна можна розгледіти не лише обличчя, а й обриси руки, яка це обличчя підтримує, надаючи “полотняній” фігурі пози мислителя. Обидві частини малюнка, ліва й права, розділені й ніби поставлені в опозицію одна до одної. Метафоричність, філософічність лівої сторони протиставлена образам тілесного, земного праворуч. Ця опозиція відображає й загальну опозицію збірки, де тілесне, земне, пристрасне протиставлені віддаленому та примарному – любов і мрія, життя і марево, малюнок і поезія, теплі руки й ілюзорна, проте не менш відчутна свобода.

Характерною є публікація короткого вірша, покликаною ілюструвати цей малюнок Мана Рея. Поезія вперше з'явилася у NRF № 283 від 1 квітня 1937 р., але без малюнка Мана Рея. Це призвело до дискусії П. Елюара та редактора NRF Ж. Полана.

Роздратований П. Елюар писав Полану: *“C'est bien dommage que tu n'indiques pas que ces poèmes illustrent des dessins de Man Ray. Tu leur donneras un aspect insolite qu'ils n'ont pas en réalité. ... Est-ce qu'un poème ne part pas toujours de quelque chose de concret, qu'on le sache ou non ? Etre près d'une chose ne signifie pas la reproduire”* (Прикро, що ви не вказуєте, що ці вірші ілюструють малюнки Мана Рея. Ви надаєте їм незвичайного аспекту, якого

вони насправді не мають. ... Чи не завжди вірш починається з чогось конкретного, знаємо ми це чи ні? Бути близьким до чогось, не означає відтворювати його) [переклад наш – Ю.І., 201].

Власне, у цих листах значною мірою розкривається розуміння П. Елюаром самого сенсу збірки “Les Mains libres” та синтезу двох мистецтв у ній, нерозривного зв’язку малюнка і вірша, при цьому – обов’язкової першочерговості малюнка. П. Елюар упевнений, що цей вірш є прямим продовженням малюнка, оскільки він займає вакуум, який представляють три елементи: “голод” (*faim*), який відповідає порожнечі лійки, “холод” (*froid*) за відсутності полотна-покрову і “самотність” (*solitude*) через позбавлення дружби:

La faim le froid la solitude

Qui se méfient des asiles

Du blé fiévreux des morts.

Голод холод самотність

Хто насторожено ставиться до притулку

Гарячкова пшениця мертвих.

(переклад наш – Ю.І.)

Кожен предмет, зображений на малюнку, підсилює індивідуальність слів, доводячи, що вони позначають унікальність кожного з намальованих предметів. Крім того, щоб підкреслити свою вірність малюнку, П. Елюар узявся за композицію елементів, структурувавши поезію на основі числа три. Дійсно, є лише три лінії: перша й остання, обидві в потрійному ритмі, перегукуються одна з одною й обіймають три поняття, виражені на малюнку. Коефіцієнт залежності підкреслений часткою “*de*”, унаслідок чого отримуємо три пари: *blé / faim, fiévreux / froid, mort / solitude*.

З точки зору метрики, звукового наповнення та стилістики цікавим є вірш П. Елюара до малюнка “Le don”, який зображує молоду оголену жінку з довгим волоссям і нахиленою головою, її тіло відкинута назад в емоції насолоди (мал. 3.5). Інтермедіальність композиції уже в тому, що сам малюнок був натхненний фотографією. Композиція зухвала, овіяна еротизмом. Вона перегукується зі фронтиспісом збірки та багатьма іншими композиціями, просякнутими еротизмом, оспівуванням краси жіночого тіла. Відлуння цього еротизму міститься і в поетичній ілюстрації П. Елюара:



Мал. 3.5. “Le don”, 1937 р.

*Elle est noyau figue pensée
Elle est le plein soleil sous mes paupières closes
Et la chaleur brillante dans mes mains tendues*

*Elle est la fille noire et son sang fait la roue
Dans la nuit d'un feu mûr.*

*Це думка, наче ядро інжиру
Вона – повне сонце під моїми закритими повіками
І сяюче тепло в моїх простягнутих руках*

*Вона – чорна дівчина і її кров робить коло
У ночі стиглого полум'я (переклад наш – Ю.І.)*

Перш за все, у цій поезії основним метричним прийомом виступає анафора “*Elle est*”. Вірш, таким чином, можна сприймати як безпосередню відповідь на малюнок – жінка, запропонована для споглядання, і є “*noyau figue*

pensée”, “*le plein soleil*”, саме вона є тією “*la fille noire*”. Дієслово “*est*” своїм теперішнім часом виражає життєствердність, робить жінку присутньою тут і зараз, такою, яка віддає себе почуттям (що зображено й на малюнку Мана Рея).

Як це часто буває в поезії П. Елюара, він створює графічний зв’язок між малюнком і віршем, просодичну криву, яка відтворює відповідну графічну криву. Щоб розкрити зміст цього метричного прийому, визначимо метричні типи складів у кожному із рядків:

Рядок 1 – октосилабічний

Рядок 2 – олександрійський

Рядок 3 – олександрійський

Рядок 4 – олександрійський

Рядок 5 – шестискладний

Таким чином, вірш складається з п’яти рядків: октосилабічний і шестискладний рядки обрамлюють три олександрійські рядки, реалізуючи у такий спосіб кільцеву форму поезії. Олександрійський метричний тип дозволяє відтворити в розгортанні тексту повноту, аналогічну напруженому й еротичному тілу на малюнку. Така сама кільцева єдність виявляється й на рівні лексики, яка за своєю семантикою також виражає повноту: “*noyau*”, “*figue*”, “*roue*”.

Зазначена вже крива також трапляється, з одного боку, у фонічному хіазмі між першою строфою терцету та двовіршем: *noyau figue* [nwa / fi] / *fille noire* (fi / nwa], а з іншого боку – це тематичне світло, яке слідує за сходом “*plein soleil*”, щоб закінчитися “*la nuit d’un feu mûr*”. Таким чином, вірш силою слів конкретизує жіночий образ, створює таку саму еротичну фігуру.

На стилістичному рівні ця поезія містить декілька алегоричних образів. Це, передусім:

– *Жінка і сонячний вогонь*: жінка в П. Елюара – це жінка-зірка, сонячна жінка, яка генерує світло, зосереджуючи в собі всі кольори глибокої життєвої сили: чорний, сонячно-жовтий, криваво-червоний та колір стиглого вогню.

Таким чином, світлові плями “розсіяні” по всій поезії: вони створені “внутрішнім зором” поета (як підказує зображення “*raupières closes*”, які зберігають образ зовнішнього світу), щоб погляд міг продовжувати свій шлях до освітлення внутрішнього буття;

– *Життєва сила крові*: характерний для П. Елюара образ «колеса» (“*sang fait la roue*”) стосується динамічності кровообігу в організмі, є аналогію функції між маршрутами й кровоносними судинами, які ведуть життєвий потік з його вогнища-серця на периферію – до обличчя, рук, шкіри, губ, грудей – вільно відкритих для гри бажання;

– *Стиглий вогонь / стиглий плід*: вогонь у П. Елюара часто є символом романтичних стосунків, як енергія, походження живих сил. Тому природно, що цей образ також пов’язаний із зображенням рослини, яка може процвітати та плодоносити. Стиглий плід – один з найпростіших еротичних образів. Жінка порівнюється зі стиглим плодом, готовим до того, щоб її “спожив” чоловік – з’їв, як фрукт, зірвав, як квітку, чи випив, як вино із достиглих ягід. Дозрілий плід, отже, концентрує в собі весь любовний процес;

– *Повнота кола*: із найпершого рядка П. Елюар говорить про повноту – “*Elle est nouau figue pensée*”, де ядро фігового плоду є очевидним зображенням центру, можливо, навіть центру землі. Сам інжир, із його чуттєвою округлістю, символізує стиглість та родючість, тоді як “повне сонце” (замкнене під повіками) – внутрішній вогонь, тепло якого випромінюється в простягнутих руках, і яке запалює кров, яка “робить коло”, що замикається (аналогічно до того, як метрично замкнутим у собі є і сам вірш).

Відповідно, у цьому вірші, у його органічному зв'язку з ілюстрованим малюнком, убачаємо особливу глибину та завершеність: поет оприявнює концепти любові, еротики, життя, яке “стиглий плід” жіночого тіла собою уособлює, органічно влітаючи образи ядра, кола, сонця до метричної структури вірша, яка також відтворює коло, замикаючись та символізуючи ту саму безкінечність та вічність буття.



Мал. 3.6. “Solitaire”, 1936 р.

Аналізуючи малюнок до вірша “Solitaire” (мал. 3.6), бачимо жіночі руки, підняті вгору: зап'ястя яких обрамлюють мереживні манжети, а довгі тонкі пальці перебирають нитки. Тут очевидними є тематичні лінії рук та пряжі й шиття. Водночас виникає ілюзія, що пальці рук зв'язані натягнутими нитками, але при цьому – активні. Вони ніби перебирають струни уявного музичного інструмента.

Нитки нагадують лінії, які при сильнішому натягненні можуть розірватися, тому жіночі пальці обережно й граціозно перебирають нитки-струни, нитки-лінії, що, можливо, символізує крихкість взаємин, а можливо, і тонкість граней самотності людини. Незважаючи на “зв'язаність” пальців, руки залишаються вільними. Автор малюнка продовжує грати нитками в гру, яка відволікає від самотності, нудьги. Він прагне підкреслити, що пальці, граючи з нитками-лініями, можуть спровокувати творчий акт: створення «гри струн» формує візуальний образ – тканину, що нагадує текст.

На наш погляд, вірш П. Елюара “Solitaire” пов'язує нитки на жіночих руках з темою самотності, туги через відсутність коханого. Домінантну роль у вірші відіграє внутрішній голос поета:

J'aurais pu vivre sans toi

Vivre seul

Qui parle

Qui peut vivre seul

Sans toi

Qui

Être en dépit de tout

Être en dépit de soi

La nuit est avancée

Comme un bloc de cristal

Je me mêle à la nuit

[196].

Я б міг жити без тебе

На самоті

Хто говорить

Хто може жити на самоті

Без тебе

Хто

Жити всупереч усьому

Жити наперекір собі

Пізня ніч

Як кристалічна брила

Я розчиняюсь в ночі

(переклад наш – Ю.І.).

Цей вірш має екзистенційне наповнення, а зв'язок із малюнком реципієнт може відчутти вже в процесі прочитання лаконічних, уривчастих

рядків. Наче перебираючи руками нитку, П. Елюар порушує тему самотності – джерело тривоги у всій творчості поета. Просодично саме уривчастість рядків, їх достатньо різкий ритм при прочитанні нагнітають це почуття тривоги.

На малюнку Мана Рея обидві руки символізують замкнутість і самотність. У вірші ж прикметник “solitaire” описує поета, який зіткнувся з самотністю за відсутності коханої жінки. Більше, ніж загальна тема та атмосфера вірша, дух самоти передає назва та внутрішній голос ліричного героя, який самото звучить, відкриваючи й закриваючи вірш через “Je” / “Я”. Цей вірш є своєрідним діалогом із коханою жінкою, протиставленою самотньому “Я” через використання “toi” / “tu”, але насамперед – це діалог із самою собою, внутрішня розмова про романтичні стосунки. Дивний екзистенційний та сюрреалістичний діалог відображений у поемі через її структуру. Відобразимо цю структуру схематично у вигляді таблиці (табл. 3.1):

Таблиця 3.1.

Структура вірша “Solitaire”

7 складів 3 склади	<i>Строфа 1: рядки 1-2 містять майже нахабне ствердження можливості відсутності іншого. Однак твердження ослаблене умовно минулим “j’aurais pu” й одразу спростовується в наступних рядках.</i>
2 склади 5 складів 2 склади 1 склад	<p><i>Строфа 2: рядки 3-6 містять спростування попереднього твердження у питальній формі. Поет ображається на саму можливість бути самотнім і вступає в діалог із самим собою. Питання не оформлені пунктуаційно, але займенник “qui” повторюється 3 рази, щоб вказати на абсурдність такої можливості.</i></p> <p><i>Чітко відзначаючи опозицію й розрив, друга строфа побудована на хіазмі з першою:</i></p> <p><i>J’aurais pu</i> <i>Conditionnel passé vivre sans toi vivre seul</i></p> <p><i>Qui peut vivre seul vivre sans toi</i> <i>Indicatif présent</i></p>

	<i>Строфа звужується до останнього односкладного рядка, що ніби повертає до ідеї небуття.</i>
<i>6 складів 6 складів</i>	<i>Строфа 3: рядки 7-8 містять відповідь – стверджується, що самореалізація можлива передусім у стосунках з Іншим. Тут наявний подвійний повтор “en dépit de”: “Être en dépit de tout / Être en dépit de soi” Алітерація на звуковому рівні включає зубні [d/t] та білабіальний [p], які відтворюють придушення потреби в Іншому, ігнорування себе.</i>
<i>6 складів</i>	<i>Строфа 4: рядок 9 – тривога повертається з приходом ночі (la nuit).</i>
<i>6 складів 6 складів</i>	<i>Строфа 5: рядки 10 і 11. Тривога повертається, але разом з нею повертається й воля до боротьби, порівняна в тексті з “bloc de cristal”. Займенник “je”, який відкрив вірш, закриває його змішаним почуттям, бо “хто може жити один” / “qui peut vivre seul”? Самотність – це тривога поета.</i>

Таким чином, побудова поезії забезпечує ефект затягування тривоги, ліричний сюжет розгортається вночі – у час, коли викристалізуються всі страждання поета, у символічний час самотності й смерті. Дослідник Ж.-П. Річард пише про П. Елюара: “*La nuit lui fait horreur, parce qu’elle est essentiellement extinction, occultation, inertie, qui entraîne la solitude. La nuit en effet est absence de couleurs, mort de la lumière*” (Ніч жахає його, адже це по суті вимирання, окультація, інертність, що призводить до самотності. Ніч, насправді, це відсутність фарб, смерть світла) [переклад наш – Ю.І., 187, с. 131].

У кінці вірша поет приймає необхідність боротьби проти самотності, усвідомлює незламну силу “кристалічного блоку” – символу чистої, але незнищенної крихкості. Останні три рядки вірша пронизані надзвичайною музичністю:

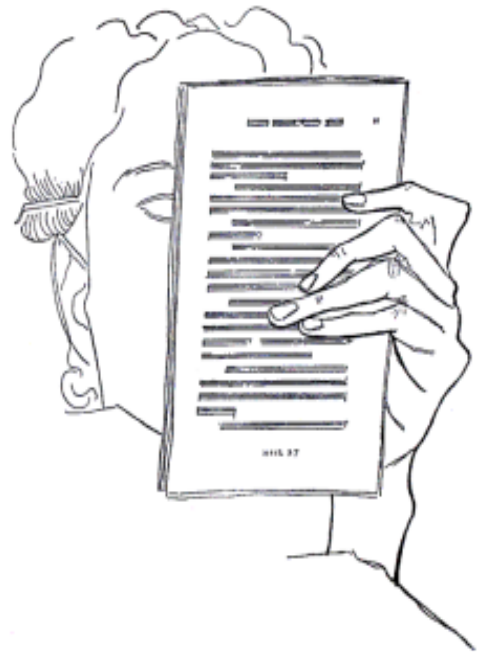
*La nuit est avancée
Comme un bloc de cristal
Je me mêle à la nuit.*

Тут назальні звуки [m/n/ã] сплітаються в цілісну мелодію, розкриваючи таємничу, шовковисту глибину ночі, тоді як фрикатииви [v], шиплячі [s] та [ʒ]

чергуються з [l], зливаючись у нескінченному просторі. Водночас кристалічність виражена голосними [i], які виблискують, наче “кришталевий блок”, а оклюзивні тони білабіального [b], зубного [d/t] та горлового [k] точно передають цю незнищену твердість. Поет наче оточений цією ясністю й освітлює темряву самотності та тривоги, яка простяглася перед ним. Кришталеві тони “i” плетуть мерехтливу мережу, що проходить через увесь вірш, який і сам тягнеться, наче та нитка між тендітними жіночими руками на малюнку Мана Рея.

Звернемося й до малюнка та вірша під назвою “La lecture” (“Читання”, мал. 3.7.):

*Au centre de Paris
La pudeur rêvassait
Le bouquet du ciel sans nuages
Dans un vase de maisons noires
Quand elle n'a pas le temps
Elle n'en est que plus belle
On n'en finit pas d'apprendre
Le ciel ferme la fenêtre
Le soleil cache le plafond*
[196].



Мал. 3.7. “La lecture”

Треба зазначити, що незвичайним є уже саме розташування композиції: малюнок праворуч, а текст ліворуч, що демонструє імовірну загадку, яку повинен розгадати глядач: “*Le résultat est somme toute très étonnant, puisque au texte sur la page de gauche semble ‘répondre’ le dessin sur la page de droite, et vice-versa. Un peu comme un jeu de miroirs, une résonance, un dialogue entre le dessin et le texte*” (Результат дуже дивний, адже текст на лівій сторінці здається ‘відповіддю’ на малюнок на правій сторінці і навпаки. Трохи схоже

на дзеркальну гру, на діалог між малюнком і текстом) [переклад наш – Ю.І., 157].

Сюрреалісти вірили, що “все, що ми бачимо – це щось інше, ми завжди хочемо побачити те, що приховано за тим, що ми бачимо насправді. Завжди цікаво, що приховано і що нам не показує видиме” [переклад наш – Ю.І., 23]. Отже, малюнок представляє три плани. Приховане від погляду лице, яке витісняє інші предмети, зіставлення текстур і контурів – прийом, характерний для багатьох робіт Мана Рея. На цьому малюнку обличчя героїні закрите книжковим аркушем та немов парить у просторі.

Розширюючи цю дзеркальну гру, П. Елюар пише текст, який з відлунням візуального образу списаного паперу, що його тримає персонаж, ніби вірш є відтворенням цих зашифрованих рядків, які несуть у собі певний символ. Представимо власний переклад поезії “La lecture”:

*У центрі Парижа
сором'язливість занурилася в мрії
букет неба без хмар
у вазі чорних будинків
коли в неї немає часу
вона тільки ще гарніша
Ми не завершили цього вчитися
небо закриває вікно
сонце затуляє стелю
(переклад наш – Ю.І.)*

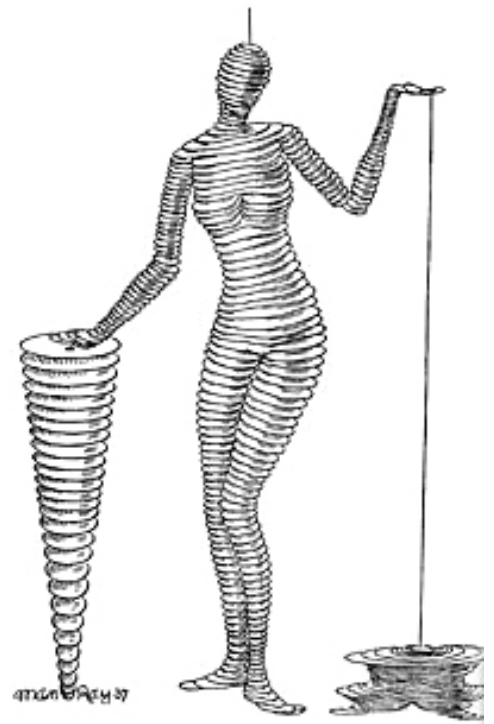
Перші рядки поезії сфокусовані на розкритті сутності жіночого обличчя, прихованого за аркушем на малюнку Мана Рея. На наш погляд, жіночий персонаж, відповідно до поетичного бачення П. Елюара, може розглядатися як алегорія сором'язливості. Наступні рядки вірша більше орієнтовані на сутність малюнка. Лініям, якими Ман Рей підкреслює хвилястість волосся героїні, відповідають вертикалі аркуша, що приховують метафору “*bouquet dans un vase de maisons noires*”. Лінії волосся, імовірно, пояснюють також

“*sans nuages*” у тексті, які входять до складу метафори, що дозволяє Елюару увиразнити контрастність чорно-білого зображення художника. Згадки про “*ciel sans nuages*” протиставляються “*maison noire*”.

Останні рядки пропонують визначення прочитання за способом загадки, ребуса, каламбуру, які П. Елюар дуже любив. Каламбур обертається навколо фрази “*la lecture*” та “*être dans la lecture*” – що також може мати значення “бути зайнятою з клієнтом” (ідеться про повію), – яка могла б надати ключ до розгадки цього зразка “пиктопоезії”. Цей сленговий вислів був поширений серед творчої богеми Парижа, адже художники, а особливо студенти, часом запрошували повій позувати, бо вони обходилися дешевше від звичайних натурниць. Зображень проститутток в історії мистецтва не так уже й мало. Але повія для художників так само дорогоцінна, як і будь-яка інша натурниця, бо вона є втіленням прекрасного жіночого образу.

Аналізуючи лексичний склад поезії, специфічний для П. Елюара, відзначимо, що саме лексема “*Pudeur*” є ключовою для розуміння пиктограми. “*Pudeur*”, як відомо, була небесною сестрою таланту (натури). Таким чином, три поетичні варіації до одного малюнка в кінці вірша виявляються в повазі до читання: “*On n’en finit pas d’apprendre*”. Вірш закінчується рядком “*Le ciel ferme la fenêtre / Le soleil cache le plafond*”. Треба зазначити, що прикінцеві фрази матеріалізують усі інтерпретації, пов’язані з актом читання в “*Les Mains libres*”.

Звернімося до зразка “пиктопоезії” П. Елюара та Мана Рея із другої частини збірки “*Les Mains libres*”, а саме – до однієї з найвідоміших картин Мана Рея та ілюстративного до цієї картини вірша П. Елюара – “*Femme portative*” (мал. 3.8.). Композицію



Мал. 3.8. “*Femme portative*”, 1937 р.

малюнка складають зображення жінки (точніше, форма жінки), катушки й перевернутого конуса.

Жінка-об'єкт на малюнку складається із шайб чи тарілок, які роблять її схожою на ляльку. Утім, безперечно, що такий образ-форма має під собою реалістичний матеріал. Лялька тут – це опора для фантазій, мрій, марень. Жінка на малюнку тримає нитку (або ж тримається за неї), яка виходить із катушки, розташованої на землі, розмотуючи її для складання якоїсь нової форми, для побудови чи деконструкції іншої фантазії чи бажання. Тож жінка тримає нитку чи нитка тримає ефемерну жінку? Обидві ці можливості відкриті в контексті сюрреалістичного малюнка.

Характерно, що в малюнках Мана Рея зі збірки “Les Mains libres” жіночі образи майже завжди відтворюються повторюваною хвилястою плавною лінією, яка чітко визначає жіночну форму тіла як об'єкт бажання. Цю лінію вбачаємо як на малюнку “Femme portative”, так і на попередніх малюнках – фронтиспісі та малюнку “Le don”. Відтворюється та сама лінія й у зображенні оголеної жінки в чоловічій руці на малюнку “Pouvoir”.

Ба більше, і поезія П. Елюара повторює у своїй графічній організації цю плавну лінію вигину жіночого тіла. Поет досягає такого графічного ефекту за допомогою збільшення чи зменшення довжини кожного з рядків, а також відповідного їх розташування в канві всього твору:

D'un effet solennel dans la solitude

Terrestre dérision la femme

Quand son cœur est ailleurs

Si ce que j'aime m'est accordé

Je suis sauvé

Si ce que j'aime se retranche

S'anéantit
Je suis perdu

Je n'aime pas mes rêves mais je les raconte
Et j'aime ceux des autres quand on me les montre.

Таку графічну організацію вірша називають фігурною графікою (за В. Боном [142] та М. Боркентом [145]). Вона прямо пов'язана з новаторством Г. Аполлінера та досвідом його каліграм.

Фігурна поетична графіка (графічні вірші або візуальна поезія) представлена віршованими текстами, які подано у вигляді різних фігур. Незалежно від рудиментарності або ж складності та новаторства в побудові візуальних елементів поезії, вони “трансформують поетичний текст у картину” [143, с. 15] і творять двоїстість метакоду, як це відбувається й у випадку поезії “Femme portative”.

Тут, однак, ми можемо говорити, щонайменше, про троїстий код, адже окрім поєднання власне поезії з графічно-візуальним способом фігурного зображення на папері, яке імітує жіночий силует, у цій композиції є ще й сам малюнок, який невід'ємно пов'язаний з віршем та має аналогічну з ним форму ліній (у площині малюнка, а не поезії).

Цей вірш із десяти рядків є одним з найдовших у збірці. Починається він рядком з 11 складами, а закінчується двома олександрійськими рядками. Поезія оперує п'ятьма строфами, включає в себе різноманітні ритми, які можуть означати розлад емоцій, бо не стільки мелодійно звучать, скільки створюють дисонанс.

Композиція вірша помилково видається простою. Уже перший рядок має “перевернутий” синтаксис, що створює цікавий ефект: ніби поет стикається з тим, що бачить на малюнку. Замість того, щоб бути “*D'un effet solennel dans la solitude*”, зберігаючи самотність, жінка тут виступає ні чим іншим, як “земним глузуванням” / “*terrestre dérision*”, адже вона штучна, несправжня, як це зображено на малюнку – вона не жінка, а модель, манекен.

Тут використаний стилістичний прийом антиномії, де протилежною до вираженої позитивної конотації слова “*solennel*” є негативна конотація “*dérision*”.

Дуже цікавим є вербальне, поетичне відтворення П. Елюаром динамізму розкритої жінкою-об’єктом катушки на малюнку Мана Рея. У вірш, який практично відтворює у вимірі ліричного тексту аналогічний образ, як і на малюнку, перші три рядки йдуть вниз (11 – 8 – 6) – як той пристрій, що розкручується. Такий само ефект закріплюється й на звуковому рівні – звуки “дзюрчать”, повторюючись, як відлуння: зубні [d] у першому складі “*D’un*”, потім “*dans*”, наприкінці рядка “*solitude*” і в наступному рядку ключове слово “*dérision*”. До створення цього ж ефекту залучені у вірші також склад [sol] у двох словах “*solennel*” та “*solitude*”, звук [a] у словосполученні “*solennel dans la solitude [...] la femme*” редукується і стає глухим із голосним [œ] у рядку 3: “*quand son cœur est ailleurs*”.

Вірш натякає на думку про те, що справжня жінка живе, передусім, серцем. Ні манекен, ні лялька не можуть її замінити; якщо “*її серце не тут*” / “*son cœur est ailleurs*” – вона відсутня. При цьому вона не є артефактом чи навіть фантазією: вираз “*terrestre dérision*” робить об’єкт незначним і знищує його.

Загалом, аналіз поетичних творів збірки “*Les Mains libres*” та їх відповідності ілюстрованим малюнкам, розкриває тісний зв’язок між цими інтермедіальними компонентами єдиної композиції збірки. На прикладі деяких зразків бачимо, що малюнки для художника завжди є глибоко інтимними, як і поезія відображає глибинні концепти творчості П. Елюара, які проходять через усю його зрілу поезію. Разом же ці зразки сюрреалістичного мистецтва утворюють інколи несподіваний дует, коли особисті інтерпретації образів зливаються в нову, третю інтерпретацію. Деякі вірші є наче продовженням малюнка, а інколи вони поглиблюють ті образи та ідеї, які прагне втілити художник, підкріплюють їх засобами вербального мистецтва та

поетичної графіки – метрикою, ритмом, звуковими ефектами, формою вірша та довжиною рядків тощо.

У збірці “Les Mains libres” вбачаємо надзвичайно органічний дует, діалог двох художників, які при цьому не залежні один від одного, а вільні у своєму творчому пориві. Синтез життєвого досвіду, спогадів, світоглядних засад та спільної пам’яті двох друзів виливається в збірці у синтез двох видів мистецтва: візуального та поетичного. Розглядаючи “пиктопоезію” як втілення інтермедіальності в сюрреалістичному мистецтві, поєднання досвіду художника-сюрреаліста та поета-сюрреаліста, яке створює нові смисли та інтерпретації, необхідно детальніше окреслити ідейні засади такого діалогу, простеживши їх на конкретних прикладах.

3.3. Діалог художників як синтез двох видів мистецтва – візуального та поетичного

Діалог двох митців у збірці розкривається одразу на декількох рівнях – це й етимологія та значення назви, яка відтворює формулу “в чотири руки”, і будова збірки, де малюнок та вірш становлять одне ціле, і тематика творів, яка включає спільні спогади і враження друзів. Сюди ж відносимо й наявність у збірці портретів обох митців.

Розглянуті приклади поезії П. Елюара у її єдності з малюнками Мана Рея підтверджують інтермедіальну природу збірки “Les Mains libres”. При цьому сам тип інтермедіального зв’язку в цьому випадку визначити досить складно. За класифікаціями І. Раєвськи, А. Тімашкова [111] та Є. Шиньєва [129], які виокремлюють конвенціональну, нормативну та рефенціальну інтермедіальність, не можемо однозначно з’ясувати тип інтермедіальності, використаний авторами збірки “Les Mains libres”. Інтермедіальність, що стала наслідком творчого союзу та діалогу митців у цьому випадку, включає елементи всіх цих видів.

Продукт співпраці Поля Елюара та Мана Рея має радше конвенціональний характер, адже тут порушена ідея єдиного медіума, наявна взаємодія художніх кодів різних видів мистецтв – передусім, поезії та живопису. На прикладі композиції “Femme portative” можемо бачити медіальне різноманіття форм художнього твору – це й музикальність поетичного твору (реалізована завдяки фонетичним засобам, ритмомелодиці вірша), й ілюстративність вірша, виражена через графічні лінії, які повторюють образ, відображений художником. Це, зрештою, і поетичність малюнка, яка забезпечується самою наявністю його продовження у вигляді вірша, співзвучністю теми, образів, навіть форми цих двох творів. Тож наочно спостерігаємо той самий “медіаобмін”, про який говорить І. Раєвський [186, с. 50].

Безперечно вбачаємо у творчому продукті П. Елюара та Мана Рея референціальну інтермедіальність, але не в класичній її формі. Тут не просто відбувається цитування в тексті одного медіума текстів інших медіумів, яке є екфрасисом. У збірці “Les Mains libres” відбувається цитування творами одне одного, тобто їх взаємозв’язок, діалог. Читач сприймає малюнок, його символіку та графічні лінії, а потім читає вірш, який відображає ті самі образи, часто розширюючи та поглиблюючи їх. Повернувшись після прочитання вірша до малюнка, можемо побачити більш тісний, не односторонній їх зв’язок. Не просто вірш доповнює малюнок (що і є тим самим прикладом зворотної ілюстрації, про яку говорять М.-Ф. Люде та К. Леконт [170]), і не просто малюнок ілюструє вірш (що є ілюстрацією в класичному розумінні). І вірш, і малюнок тут цитують та ілюструють одне одного, вони перебувають у динамічній взаємодії, яка стала можливою тільки завдяки діалогу двох митців, їх унікальній роботі в унісон, “у чотири руки”.

Найменше паралелей ми вбачаємо з нормативною інтермедіальністю – її елементи спостерігаються, зокрема, у частині малюнків Мана Рея, адже саме він часто повертається до своїх попередніх робіт, інтерпретує їх по-новому та

переосмислює. У збірці “Les Mains libres” художник також посилається сам на себе (і цим часто дає ключ до розгадки символіки своїх творів).

Тож “Les Mains libres” втілює конвенціональну та референціальну інтермедіальність з окремими елементами нормативної. Відповідно, це принципово новий тип інтермедіальних зв’язків, який виник саме як процес і наслідок діалогу двох митців і мистецьких форм.

Малюнки Мана Рея – це синтез власне живопису, графіки, фотографії (адже він – фотохудожник, і більшість його малюнків мають зв’язок із його більш ранніми світлинами). Малюнкам митця притаманна й пластичність ліній, яка нагадує нам пластику людського тіла в танці чи театральному мистецтві. Оскільки малюнок підкріплений та продовжений поезією, він набуває і поетичності, бо повторює образи, які наявні у вірші. Тут і вибудовуються “містки”, про які йдеться у фронтиспісній композиції, що відкриває збірку. Вірш же – це синтез графічного, літературно-поетичного, а також музичного мистецтв. Таким чином, отримуємо єдність природи чи не всіх видів мистецтва, які утворюють можливість не просто подвійного, а іноді й потрійного, і четвертного метакодування.

Як зауважує В. Шевченко, умови перебування одного медіа всередині іншого призводить до кодування й перекодування [127, с. 176]. Одне медіа присвоює значення й смисли іншого, унаслідок чого створюються та нарощуються додаткові смисли, нашарування яких може бути багатограним. Так, у випадку з композицією “Fil et aiguille” відбувається таке нашарування смислів, коли синтез графічного й вербально-поетичного у своєму діалозі створює багатосарову символічність, для розгадування якої залучаємо і біографічний, і міфологічний, і культурний, і історичний, і науковий пласти. Поодинці ці твори володіли б, у кращому випадку, частиною цих смислів, які були б не такими однозначними.

Не можемо ігнорувати й ставлення до збірки самих її авторів. П. Елюар не раз вказував (зокрема, у листах до Полана), що ілюструє малюнки свого товариша Мана Рея, а не навпаки. За такого вихідного формату збірки поет

ніби зникає за художником, який стає вектором своїх бажань, мрією про свої мрії. Поет пише, що його теж люблять, але через художника. Він бачить світ очима, бажаннями живописця. Так само відзначимо суперечливий характер заборонної формули: “*Ne laissons pas perfectionner, embellir ce qu'on nous oppose*” (Не будемо вдосконалювати, прикрашати те, проти чого ми виступаємо) (переклад наш – Ю.І.) у коментарі П. Елюара до фронтиспісу збірки. Цей заклик підтверджує позицію поета, художника, сюрреаліста – доктринальну вимогу, до якої сюрреалісти завжди будуть в опозиції.

Повертаючись до основних ідей збірки, відобразимо діалог художника та поета, який виникає в контексті розкриття цих ідей через живопис та поезію [дод. 3, 1]. Більшість малюнків у “*Les Mains libres*” приховує сексуальну енергію і вказує на те, що художник надає їм величезного значення: “*le dessin de Man Ray: toujours le désir, non le besoin*”. Секс, як і їжа, є фізіологічною, тобто базовою потребою людини, без якої її повноцінне життя і розвиток неможливі. Лібідо запускає в хід роботу несвідомого, а творчість “вписує” її в соціальний і культурний символізм. Мрії, фантазії, творчий акт, сам твір мистецтва – це продукти бажання. І поет створює, мріє, фантазує про бажання художника більше, аніж об’єкт його власного бажання. Так поет сприймає світ. Він об’єднує себе з художником в еквівалентності, взаємозамінності, яка дозволяє йому жити, любити й творити шляхом заміщення або принаймні за його посередництва.

Дійсно, П. Елюар, як і Ман Рей, зосереджується на тому, що їх об’єднує, – бажанні, згаданому в другому абзаці передмови в переносному сенсі та у фронтиспісі Мана Рея в образі гігантської оголеної жінки, що лежить на мосту. Образ Жінки, який неодноразово повторюється в малюнках та поезіях збірки, має величезне значення для поезики сюрреалізму, будучи уособленням природних коренів, рушійних сил буття, символом двох вселенських начал – великого руйнівного і великого творчого.

Будучи духовним і фізичним партнером чоловіка, Жінка є ініціаторкою (*initiatrice*) його боротьби за внутрішнє звільнення й посередницею

(*médiatrice*) між його раціональною свідомістю й суттю буття. При цьому, любов в сюрреалістичному світобаченні – це єдина сила в людині, здатна прорватися крізь залізні ворота мови й здорового глузду. Тому чоловік здатний на творчість тільки в єдиному любовному пориві і в гармонійному союзі з Жінкою. У зв'язку з цим всеосяжний образ Жінки не лише надихає сюрреалістів на творчість, але часто заповнює собою мало не весь простір художнього тексту.

Таким чином, Жінка, Любов, Еротизм становлять фундаментальний міст між двома художниками (чи не той самий, на якому відпочиває оголена муза у “*Frontispice*”?). Ці рядки фактично можуть слугувати епіграфом до збірки, адже вони резюмують її домінуючу думку. Сюрреалісти, розвиваючи цю ідею, стверджують, що людина – той самий океан – або склянка води, у кого наскільки вистачить фантазії. Адже саме фантазія, творче мислення, виток якого – наша підсвідомість, і є сутністю людини. Ми – лише вода, у якій плавають риби, тобто наші витіснені думки, стародавні страхи, глибинні непрожиті емоції. Для сюрреалізму людина і світ, простір і час текучі й відносні. Їхні кордони розмиті. Проголошено естетичний релятивізм: все тече, спотворюється, зміщується, розпливається; немає нічого певного. Сюрреалізм стверджує відносність світу і його цінностей. Немає меж між щастям і нещастям, особистістю й суспільством. Хаос світу викликає і хаос художнього мислення – це принципи поетики збірки “*Les Mains libres*” та естетики сюрреалізму загалом.

Сама збірка “*Les Mains libres*” виступає як творчий гімн, який базується на двох мовах мистецтва і закликає виключити реальність між образотворчою подачею і її поетичним “перекладом”. Відносини зі світом, запропоновані художниками, – свого роду звіт, який не можна відокремити від сюрреалістичного бачення. Він поєднує у собі бачення у фокусі уяви з реальністю, рентген, деталізовану ауру. Архітектоніка збірки “*Les Mains libres*” передбачає зашифрований діалог, де кожна сторінка не є випадковою:

вона несе свою закодовану реальність і поступово вводить читача у світ мистецтва “пиктопоезії”.

Діалогічність збірки включає не тільки діалог між безпосередніми її авторами – Маном Реєм та Полем Елюаром, – але й зверненість її до інших вагомих постатей. Зокрема, у рамках підготовки збірки Ман Рей створює низку портретів своїх друзів: Фідейн, Ньюш, Мосс, Пікассо, Бретона та ін. Окрім того, портрети друзів, намальовані роками раніше, також потрапили до збірки, наприклад, Лі Міллер, яка була помічницею і компаньйонкою Мана Рея з 1929 до 1932 року і, ймовірно, була моделлю до малюнка “Модель” [196]. Також можна впізнати Галу, колишню дружину П. Елюара, у персонажі, представленому в профіль на малюнку до вірша “Почуття”. Нарешті, можливо, що жіночий персонаж на малюнку до вірша “Дж.” [196], представляє Жаклін Ламба, дружину А. Бретона. Елюар був гостем на шлюбній церемонії Бретона й Жаклін у серпні 1934 р., а Ман Рей – офіційним фотографом весілля. Ця важливість дружби відзначена в книзі віршем і малюнком під назвою “Друзі” [196].

Сам Ман Рей представлений у збірці в окулярах у формі вікон (мал. 3.9) [196], що також має вагомий ідейний смисл, розкриваючи місце Мана Рея як художника у збірці.

Як бачимо на малюнку, очі Мана Рея прикриті віконними рамами без скла, виконаними у вигляді окулярів. На перший погляд, вдивляючись у малюнок, читач мимоволі порівнює віконні рами на очах з ґратами, які затуляють зір, але, здається, персонаж не прагне звільнитися від них.

Отже, спробуємо розшифрувати цей малюнок. На початку ХХ ст. у художній практиці Франції з’явився мотив, який



Мал. 3.9. Man Ray, “Autoportrait”, 1936 р.

з того часу є символом модерністського пафосу в мистецтві. Мотив “решітки”, яким заявив про себе модернізм, а потім кубістичний живопис, проголосив свою волю до безмовності, свою ворожість до літературності, розповідності, дискурсивності. У цьому сенсі решітка зіграла свою роль на рідкість успішно. Споруджений нею бар’єр майже повністю перетворив мистецтво на царство чистої візуальності й охороняв його від вторгнення мови. У плані простору решітка – засіб, за допомогою якого мистецтво витісняє із себе вимір реального й замінює його плоскою поверхнею. Як відмічає Р. Краусс, “монотонність її структури – результат не імітації, а естетичної установки” [переклад наш – Ю.І., 62, с. 20].

У плані часу решітка – символ сучасності хоча б тому, що її форма, яка застосовувалася повсюдно в мистецтві ХХ ст., повністю була відсутня в мистецтві попередніх епох. “Відкривши” решітку, спочатку кубісти, а потім сюрреалісти проникли в простір, який був недосяжний для попередників.

Відповідно, дивлячись на малюнок Мана Рея, розуміємо, що вікно є матрицею амбівалентності, а рама вікна – решітка, тож, за задумом художника, саме вікно допоможе нам побачити цю матрицю, а віконне плетіння, на наш погляд, і є символом сюрреалістичного бачення. Воно виступає як багаторівнева репрезентація, за допомогою якої твір мистецтва може вказати на форми буття або навіть відтворити їх. Завдяки “з’єднанню непеєднуваного” решітка стає естетичною домінантою. Що глибше ми досліджуємо решітку, то ясніше стає, що вона слугує парадигмою як у візуальному мистецтві, так і в словесному.

Можна й дещо по-іншому трактувати такий автопортрет Мана Рея. Той факт, що окуляри повністю приховують очі, підкреслює обмеженість доступу до істинної особистості художника й висловлює його глибоке бажання зберегти свою таємничість. Якщо уявити Мана Рея як спостерігача світу через ці решітки, то можемо припустити, що система рам-окулярів якимось чином є баченням фотографа, що це шлях інтерполяції видошукача камери, а також

необхідність постійної прив'язки до того, що спостерігач вважає цікавим у реальності.

Таким чином, фотограф перебуває в об'єктивному становищі вуайєриста, який завжди стежить за тим моментом, коли об'єкт перестає позувати і дозволяє собі оприявнити своє внутрішнє життя, справжнє, без маски. Окрім того, вікна Мана Рея чітко вказують на функцію кадрування. Окуляри-рамка говорять про здатність камери знаходити й виокремлювати те, що можна назвати постійним виробництвом символів, безперервним автоматизмом світу.

Можна уявити художника Мана Рея як професійного вуайєриста і в інтимній сфері, такого, що перетворює свої бажання на символи: *“Son œil se transformait lui-même en objectif photographique, découpe les sujets dans l'espace et les fixe dans le temps. Le corps d'une femme n'était pour lui qu'un objet et il le traitait avec la même curiosité, avec la même froideur qu'un cristal ou une porcelaine. Le relief, le galbe, les jeux d'ombres et de lumières l'amusaient”* (Його око трансформується на фотографічну лінзу, що розсікає предмети в просторі і фіксує їх у часі. Тіло жінки було для нього тільки об'єктом, і він ставився до нього з такою ж цікавістю, з такою ж холодністю, як до кристалу або фарфору. Вигини рельєфів, гра з тінями і вогнями розважала його) [переклад наш – Ю.І., 196, с. 101].

“Оголене тіло завжди було одним з моїх улюблених сюжетів як у живописі, так і в фотографії. І я визнаю, що це не тільки з художніх причин” [переклад наш – Ю.І., 77], – під цими словами Мана Рея міг би підписатися практично будь-який фотограф або художник ХХ ст. Але так сталося, що саме для сюрреалістів оголене жіноче тіло виявилось основоположним мотивом у всіх видах мистецтва – від літератури до фотографії.

Ще одним містком, який поєднує творчість Мана Рея і П. Елюара, виступає в збірці фігура маркіза де Сада. Ман Рей був зачарований суперечливою та скандальною постаттю де Сада ще задовго до свого прибуття до Парижа. Прославлений герой сюрреалістів, де Сад був бунтівником і

революціонером, атеїстом, апостолом любові. Він був символом шаленого індивідуалізму.

Г. Аполлінер, який “відкрив” де Сада, висловився про нього як про найвільнішу людину з усіх, що коли-небудь існували. Г. Аполлінер виявив у цій знаковій постаті той модернізм, що рухав ним самим усе його життя. Де Саду віддали данину А. Бретон, який знайшов у нього “волю до морального і соціального визволення”, П. Елюар, який присвятив захоплені статті “апостола абсолютної свободи” та С. Далі, який надавав, за його власними словами, “в любові особливу ціну всьому тому, що названо збоченням і пороком” [переклад наш – Ю. І., 45].

У книгах де Сада сюрреалістів захопив вселенський бунт, який вони самі мріяли влаштувати. Де Сад став для них символом протесту проти святенницької моралі і був покликаний на службу “сюрреалістичної революції”. Фігура де Сада не піддається об’єктивному аналізу, – так вважали Ман Рей і П. Елюар. Те, за що виступає де Сад, – це не свобода, це крайність. Ідеї та думки одного з найбільш проникливих і жаских діячів Франції – маркіза де Сада – глибоко осмислив і трансформував у своїй творчості Ман Рей та інші сюрреалісти, зокрема, С. Далі. Вони читали й перечитували книги де Сада, вели з ним у своїх роботах своєрідний діалог.

Портрет де Сада Ман Рей намалював незабаром після відвідування лекції Поля Елюара, у якій той захоплено відгукувався про маркіза. П. Елюар розповів про де Сада на конференції у червні 1936 р. у галереї Берлінгтон і зазначив, що портрет маркіза не зберігся. Де Сад, додав він, був під вартою майже все своє життя “за те, що хотів повернути цивілізованій людині силу її примітивних інстинктів” [переклад наш – Ю. І., 2, с. 215].

На малюнку Мана Рея, який увійшов до збірки (Додаток 2) [196], бачимо портрет де Сада у власній інтерпретації Мана Рея. На похмурому малюнку – обличчя персонажа, яке вирізано з каменю. На наш погляд, створюється враження, що з кам’яних стін тюрми складається і його тіло. На задньому плані

бачимо нечіткі лінії людей і фортецю Бастилія, де маркіз був ув'язнений. Фортеця охоплена вогнем. Де Сад непомітно посміхається.

Історія створення цього портрета, як і весь контекст, у якому він існує у збірці “Les Mains libres”, демонструють грані того діалогу, у якому перебували П. Елюар та Ман Рей до та під час роботи над збіркою. Репліки цього діалогу становлять і лекція П. Елюара, і портрет де Сада та інтерпретація його особистості Маном Реєм, і саме розуміння його постаті обома митцями як сюрреалістами. Спільна праця над збіркою, так само як і суголосність думок щодо різноманітних її образів та елементів розкриває єдність світогляду Мана Рея та П. Елюара.

Утім, найбільшою мірою цей діалог двох митців втілюється в збірці через поєднання їхніх стихій – візуального мистецтва, з одного боку, та словесного, поетичного – з іншого. За своєю суттю всі піктопоетичні замальовки зі збірки “Les Mains libres” засновані на поєднанні непоєднуваного, на руйнуванні об’єктивних просторових відношень.

Особливий інтерес тут представляє саме той механізм народження із синтезу двох кодів третього, який не є при цьому сумою вихідних двох, а являє собою унікальний результат інтермедіального бачення світу. Таким є набуття поезією та малюнком спільних рис, зокрема графічних. Оскільки йдеться не про звичайну чи навіть зворотну ілюстрацію, а про принципово нове мистецьке явище, унікальне у своєму синтезі завдяки діалогу “на рівних” та взаємозв’язку, то цікаво також дослідити особливості сприйняття такого продукту читачем.

А. Валіцька стверджує, що в процесі створення цілісного образу навколишнього світу беруть участь одночасно безліч орієнтаційних відчуттів – простору, часу, ритму, симетрії, кольору, лінії, форми, фактури, запахів [20, с. 135]. Під час сприйняття художнього твору читач поринає у його мікрокосм, орієнтуючись на ті відчуття, які цей твір може надати. У випадку “піктопоезії” на реципієнта впливає одразу декілька каналів відчуттів – значно більше, ніж під час сприйняття вірша чи малюнка окремо.

В акті сприйняття, за А. Валіцькою, орієнтаційні почуття “працюють” спільно, що значною мірою залежить і від якісних характеристик самого об’єкта сприйняття. Як правило, певне почуття домінує. Так, при сприйнятті архітектурної споруди переважає почуття простору та симетрії, у музиці та поезії головним є ритм, у графіці – лінія, а в актах спостереження та милування природними ландшафтами – комплекс почуттів людини [20, с. 135].

Коли ж сприймаємо досліджувану збірку П. Елюара та Мана Рея, у нас задіяні всі орієнтаційні почуття, хоч, звісно, домінанту може почергово перебирати на себе те чи те. Ця тенденція сприйняття твору простежується вже із самого фронтиспісу – малюнок тут поєднує власне графіку (мистецтво лінії) й сюжет композиції, який є синтезом природи (пейзаж та жіноче тіло) та архітектури. Це додає відчуття простору, симетрії, пробуджує емоції, навіть сягає глибин підсвідомості, зважаючи на символізм та архетипність образів. Вірш додає сюди ж ритміку й мелодіку мови, більш активно включає уяву читача, яка пов’язує цю частину твору з візуальним компонентом. Почуття та смисли множаться, і все разом це разом творить унікальну симфонію, породжену гармонійним діалогом двох мистецтв.

Розглядаючи специфіку взаємодії поета й художника у процесі створення збірки, їх функції та внесок кожного з них, доцільно звернутися до слів О. Таранникової, яка в контексті інтермедіальних форм мистецтва говорить про “міжсеміотичний переклад”, який, на її думку являє собою “послідовний ланцюг взаємопов’язаних переходів: перехід від смислового кодування сприйманої дійсності до іконічного в мисленнево-іконічній репрезентативній діяльності художника – перехід від іконічного кодування до смислового і далі до вербального в мисленнево-вербальній репрезентативній діяльності поета – перехід від вербального кодування до смислового в діяльності читача тексту” [переклад наш – Ю.І., 110, с. 5].

Вважаємо таке бачення механізму формування інтермедіальних зв’язків малюнку та поезії цілком слушним і для “пиктопоезії” П. Елюара та Мана Рея. Зберігається тут і сама послідовність, адже з листів П. Елюара та свідчень його

біографів знаємо, що він виступав “ілюстратором”, бо спочатку були відібрані малюнки, до яких поет добирав та створював вірші-асоціації. Відповідно, яскраві сюрреалістичні образи передусім кодувалися Маном Реєм в іконічній формі малюнків – уже потім П. Елюар переосмислював їх та повертав кодування у зворотному напрямку – від іконічного назад до смислового. Але перекодування відбувалося вже через свідомість поета, а не художника, а тому в процесі набувало нових смислів, інтерпретацій, асоціацій. Поет вербалізує образи, але в той же час зберігає графічний елемент через доступні поезії вкраплення екфрасису – структурування та організацію строфіки вірша, використання фонетико-графічних засобів, гру з пунктуаційними знаками, розташуванням та організацією вірша на сторінці тощо.

Базуючись на думці О. Таранникової, схематично процес створення піктопоетичного дуовірша в “Les Mains libres” можемо зобразити так:

Смислове кодування дійсності в процесі її сприйняття художником → Іконічне кодування через свідомість художника → Перекодування образу від іконічного до смислового поетом → Кодування поетом через вербальні засоби поезії.

Саме така схема певною мірою відображає глибинні процеси семіотичного характеру, які відбувалися під час співпраці двох митців. Саме такий складний, багатогранний та багатоетапний процес, безумовно, є унікальним досвідом, який і породив піктопоетичний дуовірш, вірш-малюнок / малюнок-вірш, який ще не знайшов свого місця в жанровій системі сюрреалістичної поезії.

У цьому реалізується і принцип свободи двох митців у процесі їх спільної творчості – жодне з мистецтв не домінує, не диктує своїх умов та жодне не є ілюстрацією ані в класичному, ані в нетрадиційному розумінні цього явища. У випадку з “Les Mains libres” ідеться радше про взаємну ілюстрацію, коли обидва твори, які утворюють дуалістичний синтез, ілюструють одне одного. Можливість цього виникає саме внаслідок свободи поета висловлювати власні почуття, свої видіння, марення, навіяні малюнком.

Хоч малюнок і є першочерговим відповідно до його генезису, вірш не доповнює чи ілюструє його, а є цілісним самобутнім твором, пов'язаним із малюнком конвенціональними та референціальними інтермедіальними зв'язками.

Саме ця єдність і зумовлює можливість синкретичності відчуттів, яка творить гармонію та веде до того самого естезису, а можливо й катарсису як його інтуїтивно-чуттєвого наслідку [20, с. 135–136].

Тож у випадку зі збіркою П. Елюара та Мана Рея “Les Mains libres” діалог митців та їхня спільна й багаторівнева творчість дозволяють їм досягти найвищого рівня мистецької майстерності, яка веде до досягнення катарсису через поєднання безлічі каналів сприйняття, створення багатозарових смислів та інтерпретацій твору. Разом з безпрецедентністю такого явища в сучасній літературі та живописі, а також концепцією свободи самовираження авторів і як митців, і як людей, особистостей, збірка “Les Mains libres” стає втіленням ідеалів сюрреалізму, який і становить базис цієї унікальної синтетичної форми мистецтва.

Висновки до розділу 3

Вивчення поезики “Les Mains libres” показало, що збірка П. Елюара та Мана Рея має унікальну композицію, яка відтворює ідею співпраці двох митців – поета та художника. Композицію “Les Mains libres” можна визначити як “у чотири руки”, й основними її рисами є:

- візуально-перцептивне сприйняття світу;
- особливий принцип організації художнього простору, коли “літературним текстом” стають, зокрема, і графічні реалії;
- неможливість відокремлення зображення від його словесного відчуття, постійне чергування таких подвійних картин;
- поєднання рівнозначних “партій” поета та графіка;
- знищення кордонів між різними жанрами або навіть видами мистецтва;
- можливість альтернативного погляду на звичні речі.

Саме такій композиції, а також загальному ідейному навантаженню збірки, породженої сюрреалістичною традицією, завдячує і своєрідна назва, у якій руки виступають і в буквальному сенсі – як руки двох вільних і рівнозначних митців, їхній головний інструмент, – і як символ, характерний для сюрреалістів. Свобода ж – вища цінність сюрреалізму та мистецтва ХХ ст. загалом, так само, як і життєве кредо обох авторів збірки.

Вивчення передумов виникнення цієї збірки, її генези та особистого внеску обох авторів показало, що “Les Mains libres” можна вважати інтермедіальним твором не тільки завдяки поєднанню поезії та графіки. Аналіз творчого внеску Мана Рея дозволяє говорити, що одним із медіа в цій збірці виступає й фотомистецтво: безліч малюнків, що увійшли до збірки, насправді є інтерпретацією зроблених раніше фотографій Мана Рея. Структурі “Les Mains libres” частково притаманна фотографічність та лінійність, а органічний синтез малюнка й поезії формує три- або навіть чотиришарову інтермедіальність збірки.

Система образів “Les Mains libres” включає улюблені образи сюрреалістів: образ жінки, частин її тіла – рук, губ, жіночого силуету, насичені фрейдистською символікою образи голки з ниткою, образи природи та архітектурних елементів, а також абстрактні образи – свобода, кохання. Наприклад, у композиції “L’évidence” поєднані жінка, безліч рук, губи, очі. Часто образ рук (композиції “L’attente”, “Solitaire”) або жіночий силует (“Femme portative”) виступає поруч з образом ниток. Натомість крізь призму піктопоетичної форми втілення цих образів реалізоване унікальне їх бачення та інтерпретація тандемом художника та поета. Кожен образ трапляється в збірці в низці варіацій, акордних співзвуч з іншими образами, повторюється, окреслюючи коло ключових для обох митців образів-символів. Розшифрування цих образів дозволяє не тільки досягнути глибинний зміст, можливі інтерпретації кожного окремого вірша чи малюнка, але і їх взаємозв’язок та співзвучність у контексті синтезу. Часто той самий образ, виражений у дуалістичній композиції “малюнок-вірш”, по-різному розкривається поетом і художником (наприклад, трактування образу жінки в композиції “Solitaire” та в композиції “Le pont brisé”). Однак ці прочитання не суперечать одне одному, а доповнюють, об’єднують досвід поета та графіка. Третім смисловим шаром тут виступає читацька інтерпретація.

Для репрезентації символів у віршах П. Елюара використані лексичні та граматичні засоби. Автор вибудовує лексичні поля, які розкривають символи, відображені в малюнках Мана Рея. Активно використані в поетичних елементах дуовіршів і фонетичні засоби – алітерація, асонанс, анафора. Наприклад, у композиції “Fil et aiguille” автор, щоб показати неминучість плину життя й часу, використовує на лексичному рівні, плинність алітерацій у фрикативах [f] та сибілянтах [s]. Звучать вони і в носових [sã] (які повторюються у вірші тричі) та приблизним асонансом у внутрішніх римах складу [or].

Стилістика віршів П. Елюара становить окреме поле вивчення, яке включає цілий спектр засобів, найхарактернішими з яких є метафори, епітети,

порівняння, персоніфікація, алегорії. Так, композиція “La lecture” заснована на розкритті таємниці жіночого обличчя, прихованого за аркушем на малюнку Мана Рея. На наш погляд, героїню, відповідно до поетичного бачення П. Елюара, можна розглядати тут як алегорію сором’язливості. Наступні рядки вірша більше орієнтуються на сутність малюнка. Лініям, якими Ман Рей підкреслює хвилястість волосся героїні, відповідають вертикалі аркуша, що приховують метафору “bouquet dans un vase de maisons noires”.

Вірші П. Елюара втілюють характерні для сюрреалістичної поезики потік ірраціональних образів, гру уяви. На мовному рівні в текстах відсутні неологізми, немає граматичних відхилень при абсолютно вільному поводженні з пунктуацією, використанні інноваційних графічних форм оформлення тексту поезії. Тут, однак, нової функції набувають слова. Вони виступають не лише як носії певного сенсу, значення, а, потрапляючи в незвичайні контексти, набувають власного життя, не підкорюються ніяким правилам і, поєднуючись, несуть відтінок живого образу незалежно від свого словникового значення. Саме образ стає найціннішим атрибутом “піктопоезії” П. Елюара та Мана Рея та виражається через метафоричне значення. Метафора ж у збірці втілюється у двох площинах: словесно на рівні поезії та візуально – через графічний компонент.

Вагомою для сприйняття поезики збірки є структура віршів П. Елюара, а також їх графічне оформлення. Часто поет використовує лінію як базову графічну категорію для повторення ліній малюнків Мана Рея (наприклад, силует жінки в композиціях “Le pont brisé”, “Fil et aiguille”). “Піктопоезія” П. Елюара тут перемежується з форматом фігурної поетичної графіки, що дозволяє точніше визначити її місце в системі синтетичних жанрів сюрреалізму.

Важливу роль відіграють і паратекстуальні елементи збірки: перитекст та епітекст у її структурі – це і формат журнального оформлення, і вибір авторів щодо передування малюнка (або ж, навпаки, поезії) під час розміщення творів на сторінках книги. Тут має місце дзеркальність творів один щодо

одного, яка додатково розкриває сутність синтезу поезії та графіки у форматі “у чотири руки”.

Досліджено досвід П. Елюара та Мана Рея у створенні унікального, інноваційного явища, яке змінило усталене уявлення про відношення тексту та зображення у творі, дозволило переосмислити значення поняття “ілюстрація” в літературі й довести, що поєднання тексту вірша та графічного малюнка у “Les Mains libres” суттєво відрізняється від звичайного включення ілюстрації як допоміжного, другорядного елемента до тексту, який має самостійне й не залежне від другого компоненту значення. У збірці П. Елюара та Мана Рея текст і зображення існують на паритетних началах двох рівноправних “партій”: поета та графіка, коли вірш перетворюється на дуовірш. Накладаючись одна на одну, поезія та графіка утворюють новий тип інтермедіальної поезії – власне, дуовірш. Текстовий та графічний твори пов’язані між собою конвенціональними та референціальними зв’язками. Це нова форма екфрасису, який передбачає не цитування в тексті одного чи декількох інших текстів, а взаємозв’язок, діалог цих текстів між собою. Це й творить унікальну та багатогранну форму інтермедіальності, яка є самобутньою й чекає на термінологічне визначення.

Додатковий інтерпретаційний шар тут створює ще й сам читач збірки, бо він, як і її автори, є вільним у розумінні творів. Тож виявлено, що збірка “Les Mains libres” є свого роду квінтесенцією сюрреалізму, бо втілює його свободу, інтермедіальність, схильність до нових форм, нехтування традиційними правилами мистецтва та будь-якими його обмеженнями, інноваційність, що виявилася в принципово новому, “перевернутому” (порівняно з традиційним) розумінні відношень “малюнок-текст”, коли і малюнок, і поезія стають рівнозначними і функціонують як єдине ціле. Жоден із типів мистецтва чи каналів сприйняття в “пиктопоезії” не є домінантним, а гармонійно поєднується з іншими.

Проведене дослідження демонструє, що збірка “Les Mains libres” вирізняється своєрідною поетичною асоціативністю, метафоричністю,

насиченістю образів, відкритістю не лише міжжанрових, а й міжмедійних кордонів, що доповнюється використанням в “пиктопоезії” графічних художніх засобів. Визначено унікальний рівень взаємодії текстового та графічного елементів поезії, ефект паралельного пиктопоетичного написання-створення вірша, коли поет та графік доповнюють один одного, що відбивається в постійному чергуванні таких подвійних картин і стає основним принципом побудови збірки.

Основні положення розділу викладено в публікаціях авторки:

Психологія сприйняття подвійного коду в збірці Поля Елюара та Мана Рея “Les Mains libres” (“Вільні руки”) [дод. 3, 2].

Концепція пиктографії як передумова створення збірки Поля Елюара та Мана Рея “Les Mains libres” (La conception de pictographie comme un préalable à la création du recueil “Les Mains libres” de Paul Eluard et Man Ray) [дод. 3, 4].

Інтермедіальна специфіка збірки Поля Елюара та Мана Рея “Les Mains libres” [дод. 3, 1].

ВИСНОВКИ

Аналіз теоретичного осмислення сюрреалізму показав, що в сучасній науці немає достатньої кількості фундаментальних праць, які б системно вивчали всі аспекти поетики цього напрямку і, зокрема, феномен інтермедіальності та її роль у становленні його естетики. Малодослідженим полем у сучасному літературознавстві залишається жанрова система сюрреалізму, що унеможливорює з'ясування місця й ролі напрямку в розвитку літератури і в перспективах еволюції форм інтермедіального мислення. Розв'язання цих актуальних для історії та теорії літератури проблем вимагає окремого вивчення конкретних поетичних практик.

Однією з таких практик, яка ще потребує і точної дефініції, і теоретичного обґрунтування, є феномен “пиктопоезії”, тлумачення якого залишається неоднозначним у сучасній науці. Беручи до уваги розмаїття теоретичних підходів до визначення ключового в цьому дослідженні поняття “пиктопоезія”, ми визначаємо його як різновид поезії, який передбачає синтез літератури та візуальних мистецтв, представлений у поетичному тексті взаємопов'язаними вербальним і візуальним компонентами, обидва з яких є сенсотвірними, адже завдяки їх взаємодії семантична ємність візуального тексту подвоюється, збільшуючи смислову насиченість одиниці текстової інформації і тим самим підвищуючи інформативність поетичної мови.

Поль Елюар, який у своїй творчості, починаючи зі збірки “*Mourir de ne pas mourir*” (“Вмирати від невмирання”, 1924 р.), творчо втілює синтез декількох видів мистецтва в одному творі, був одним із теоретиків та практиків “пиктопоезії”.

Сюрреалізм, для естетики якого інтермедіальність була абсолютно природною, стає певним орієнтиром для П. Елюара. У його “пиктопоезії” враховано загальні естетичні канони цього напрямку, на основі яких сформувалися й нові експериментальні поетичні форми, засновані на принципі інтермедіальності: роєме-objet (“вірш-предмет”, “вірш-об’єкт”) А. Бретона,

picture-poetry (“пиктопоезія”, “живо-поезія”) В. Браунера та calligramme (каліграми) Г. Аполлінера. Сюрреалістична “візуальна поезія” розглянута як передумова розвитку “пиктопоезії”, теоретично визначеної В. Браунером та пізніше втіленої в поетичній практиці П. Елюара.

Аналіз еволюції стилю П. Елюара на шляху до “пиктопоезії” показав, що перший етап його творчості, датований 1913–1916 рр., характеризується близькістю до традицій та канонів сюрреалістичної поезії. Для творів цього періоду характерними є простота, афористичність, діалогічність, тяжіння до принципу наслідування природи, але вже тоді у творчому стилі П. Елюара оформилися лаконічність, конкретність у вираженні думок та образів, виокреслився жанр невеликого вірша.

У другий, дадаїстичний, період (1918–1923 рр.), який згодом трансформувався в сюрреалістичний (1923–1942 рр.), зародилася концепція “пиктопоезії”. П. Елюар швидко розчаровується в дадаїзмі, та й серед сюрреалістів він вирізняється свободою від будь-яких постулатів, канонів, правил та норм, обираючи роль “вічного бунтаря”, який постійно перебуває в пошуках нових форм, напрямів творчого вираження власного “Я”. Поет вірний своїм ідеям, які і дадаїсти, і сюрреалісти сприймали негативно.

Дослідивши етапи творчості П. Елюара, починаючи від перших збірок до його захоплення візуальною поезією, робимо висновок, що, з одного боку, він наслідує канонічні для сюрреалістів і викладені в теоретичних трактатах принципи. По-перше, це революційний дух його поезії та її протиставлення попередній традиції, спрямованість поезії не на копіювання навколишнього світу, а на створення його заново. По-друге, поетика митця канонічно для сюрреалізму зорієнтована на чисту творчість, тобто на мистецтво заради мистецтва, народжене уявою та фантазією художника, а не сухим копіюванням дійсності. По-третє, канонами сюрреалізму визначені й характерні для раннього Елюара прийоми творення образів, які теж не мають копіювати реальність. Їм властива деформація, динамічність, вільна асоціативність, поєднання непоєднуваного, що дозволяє втілювати принципи

чистого творчого потенціалу поезії. Це доводить єдність поглядів П. Елюара та інших представників сюрреалізму щодо сутності поезії.

Однак, з іншого боку, врахування та використання сюрреалістичних канонів не заперечує для П. Елюара можливості новаторських пошуків на шляху до формування поетики “пиктопоезії” в тому її вигляді, у якому вона постала в збірці “Les Mains libres”. П. Елюар широко використовує різні поетичні засоби (метафоричність, лаконічність, мелодійність, відсутність рими, а інколи й ритму), а мова його віршів максимально близька до побутової, розмовної. Поет уводить перші візуальні компоненти у свої твори, а також насичує їх символами та наскрізними образами, які постійно чергуються та повторюються, але в різних конотаціях (наприклад, образ жінки, шиття, кохання, самотності). Саме ці експерименти митця розкривають для нього принципово нові горизонти в поезії та дозволяють встати на шлях до принципів “picto-poésie”.

Поєднання канонів та новаторських принципів зумовлює своєрідність елюарівської інтермедіальності, що відрізняється від характерного для сюрреалістів поєднання різномедійних парадигм, змішування різних видів мистецтва в одному творі на базі основних канонів цих мистецтв. Відмовляючись від будь-яких правил, П. Елюар у своїх інтермедіальних пошуках цього періоду ставить за мету створення чистого мистецтва, що породжує емоційний відгук у читача.

Саме ці новації П. Елюара стали передумовою для створення принципово нового типу інтермедіальної поезії, який у контексті цього дослідження визначаємо як “дуовірш” – особливий вид екфрасису, де, на відміну від уже наявних у сюрреалізмі форм візуальної поезії, жоден з видів мистецтва або каналів сприйняття не є домінантним, а гармонійно поєднується з іншими. Цей принцип паралельного використання різномедійних кодів стає основою поетики збірки “Les Mains libres”.

Форма дуовірша зумовлює й незвичайну, унікальну композицію “у чотири руки”, яка відтворює в збірці ідею поєднання рівнозначних “партій”

поета та графіка і яка означена в назві та в графічному оформленні титульної сторінки “Les Mains libres”. Руки взагалі є наскрізним образом збірки: вони фігурують у її назві, у поетичних, супроводжуваних графічними зображеннями текстах як у буквальному сенсі – руки двох вільних і рівних авторів-художників, їх головний інструмент, – так і як символ, характерний для сюрреалістів.

Система образів включає улюблені образи сюрреалістів, часто насичені у П. Елюара фрейдистською символікою: образ жінки та частин її тіла, образи природи та архітектурні елементи, а також абстрактні образи свободи, кохання. Полісемантичність образів підсилена їх неординарним поєднанням й особливою співвіднесеністю з назвою композицій (жіночий силует – нитки у композиціях “L’attente”, “Solitaire”, “Femme portative”; жінка – губи, очі, руки у “L’évidence”). Суголосне акордне звучання образів у різних творах збірки не передбачає повторення образу, а лише розгортання його смислу (образ жінки в “Solitaire” та в “Le pont brisé”). Дуалістична композиція “малюнок-вірш”, яка з’єднує графічний та поетичний образ в інтермедіальному прочитанні двох митців (“Solitaire”, “Le pont brisé”), розкриває образну систему збірки в безмежний простір можливих конотацій, залучаючи читача до співтрактування та співтворчості. Вірші П. Елюара втілюють характерні для сюрреалістичної поезики потік ірраціональних образів, гру уяви.

Улюблені П. Елюаром алітерація, асонанс, анафора, повтори, метафори, епітети, порівняння, персоніфікація, алегорії (композиція “La lecture”) дозволяють поету вибудовувати лексичні поля, що розкривають символи, відображені в малюнках Мана Рея. На мовному рівні в текстах відсутні неологізми, немає граматичних відхилень при абсолютно вільному поводженні з пунктуацією (що є характерним для сюрреалізму), але слова набувають нової функції: не підкорюючись ніяким правилам і поєднуючись, вони мають відтінок живого образу незалежно від свого словникового значення. Метафоричний за природою образ є фундаментом поезики

“пиктопоезії” П. Елюара та Мана Рея, у якій метафора виявляється у двох площинах: словесно, на рівні поезії, та візуально – через графічний компонент збірки.

Важливим для сприйняття та розуміння віршів є графічне оформлення, на що П. Елюар звертав увагу у своїх листах, наголошуючи на тому, що його поезію не можна сприймати окремо від графічного продовження та навпаки. Основним інструментом графіки є лінія. Важливо, що ним користується не тільки Ман Рей як художник, а й сам поет: він використовує лінію як базову графічну категорію для повторення ліній малюнків Мана Рея (силует жінки в композиціях “Le pont brisé”, “Fil et aiguille”). Оригінальне поєднання поетичного тексту з форматом фігурної поетичної графіки, визначає особливе місце елюарівської “пиктопоезії” в системі синтетичних жанрів сюрреалізму.

Унікальний формат “у чотири руки” визначає й особливу роль паратекстуальних елементів збірки: формат журнального оформлення, специфічне дзеркальне розташування тексту та зображення на сторінці (композиція “La lecture”), що підсилює ефект інтермедіальності дуовірша.

П. Елюар та Ман Рей створюють унікальне та інноваційне явище, яке змінило усталене уявлення про відношення тексту та зображення у творі, дозволило переосмислити значення поняття “ілюстрація” в літературі й довести, що поєднання тексту вірша та графічного малюнка в “Les Mains libres” суттєво відрізняється від звичайного включення ілюстрації як допоміжного, другорядного елемента до тексту, що має самостійне і незалежне від другого компоненту значення. Два художні коди, втілені у вербальному та графічному текстах, існують у збірці на паритетних началах двох рівноправних “партій” – поета та графіка, коли вірш перетворюється на дуовірш.

Відкритість не лише міжжанрових, а й міжмедійних кордонів, зумовлена використанням графічних художніх засобів у межах “пиктопоезії”, і породжує специфічну жанрову форму дуовірша, визначає особливе місце збірки “Les Mains libres” як творчого відкриття П. Елюара в історії сюрреалізму та у

формуванні системи жанрів цього художнього напрямку, що дозволяє позначити напрям подальших досліджень феномену інтермедіальності, характерного для перехідних епох.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Автухович Т. “Никто не подыскал названья...”: Н. Пуссен, К. Лоррен и А. Ватто в поэзии Вячеслава Иванова и Георгия Иванова. *Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения*. Siedlce, 2018. С. 223–236.
2. Андреев Л. Г. Сюрреализм. Москва : Гелеос, 2004. 352 с.
3. Аникеева Е.С. Визуальная поэзия как интермедиаальный текстовый феномен. *Вестник КемГУ*. 2013. № 2 (54). Т. 2. С. 14–18.
4. Арагон Л. Литература и искусство. Избранные статьи и речи / ред. Б. А. Песис. М. : Художественная литература, 1957. 344 с.
5. Балашова Т. В. Французская поэзия XX века: монография. Москва : Изд-во «Наука», 1982. 392 с.
6. Бартелеми Д. Рыцарство: От древней Германии до Франции XII в. /Пер. с франц. М. Ю. Некрасова. Санкт-Петербург : ЕВРАЗИЯ, 2012. 584 с.
7. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по истории поэтики. *Вопросы литературы и эстетики*. Москва : [б. и.], 1975. С. 234–407.
8. Башляр Г. Грезы о воздухе. Опыт о воображении движения / Пер. с франц. Б. М. Скуратова. Москва: Издательство гуманитарной литературы, 1999 (Французская философия XX века). 344 с.
9. Бенина Е. Подпольная поэзия Арагона и Элюара. *Бенина Е. Литература французского Сопротивления*. Москва: Изд-во АН СССР, 1951. С. 108–119.
10. Березовчук Л. Актуализация аудиовизуального синтеза в полифоносемантической поэтике А. Горнона. «Невыразимо выразимое»: *экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Сборник статей*. Москва : Новое литературное обозрение, 2013. С. 231–242.
11. Библер В. С. Нравственность. Культура. Современность. Москва : Знание. 1990. 62 с.

12. Бобилевич Г. Арт-поэзо-жанры как интермедиаальный дискурс. *Визуализация литературы: сборник статей*. Белград, 2012. С. 243–264.
13. Бовсунівська Т. В. Екфразис & інтермедіальність. *Літературознавчі студії*: зб. наук. пр. / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ: Вид. дім Дмитра Бураго, 2013. Вип. 39(1). С. 109–115.
14. Борисова Е. А., Г.Ю. Стернин. Русский модерн: [Архитектура. Живопись. Графика: альбом]. Москва : Галарт: АСТ, 1998. 359 с.
15. Борисова И. Е. Интермедиаальный аспект взаимодействия музыки и литературы в русском романтизме : дисс. ... канд. культуролог. наук : 24.00.02. Санкт-Петербург, 2000. 254 с.
16. Борисова И. М. О типологии графической композиции стиха. *Вестник Оренбургского государственного университета*. Оренбург, 2017. № 11 (211). С. 40–46.
17. Бретон А. Кризис объекта. URL: <http://www.guelman.ru/maksimka/n5/breton.html> (дата звернення 10.07.2019).
18. Бретон А. Маніфест сюрреалізму 1924 року. *Арт журнал*. URL: <http://www.azh.com.ua/lib/manifest-surrealizmu> (дата звернення: 10.07.2019).
19. Вагнер Р. Избранные работы. Москва : Искусство, 1978. 696 с.
20. Валицкая А. Эстетика понимания. Способы созидания миров. Москва : Алетейя, 2019. 360 с.
21. Варнацька Г. Між літературою і живописом: трансформація екфразису. *Молодь і ринок*. 2014. № 3. С. 38–41.
22. Великовский С. И. К горизонту всех людей. Путь Поля Элюара. Москва : Художественная литература, 1967. 231 с.
23. Великовский С. И. Поль Элюар. Вехи жизни и творчества. Москва : Наука, 1971. URL: http://lib.ru/POEZIQ/ELUAR_P/eluard0_1.txt_with-big-pictures.html (дата звернення 10.07.2019).
24. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Москва : Высшая школа, 1989. 648 с.

25. Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. Москва : Изд-во АН СССР, 1963. 255 с.
26. Всё просто. *Гид по сюрреализму*. URL: <http://arkadijpetrov.blogspot.com/2011/09/10.html> (дата звернення 10.07.2019).
27. Гармаш Л.В. Литературоведческая идентификация модернизма Серебряного века. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди*. Літературознавство. 2018. № 2 (86). С. 238–245.
28. Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. Москва : Наука, 1989. 302 с.
29. Геллер Л. Вагинов и экфрасис как путь к кинописьму. *Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения*. Siedlce, 2018. С. 123–148.
30. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе. *Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума*. Москва: МИК, 2002. С. 5–22.
31. Генералюк Л. С. Творчість Тараса Шевченка в контексті взаємодії літератури і мистецтва початку – середини ХІХ століття : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.01. Київ, 2011. 40 с.
32. Герман М. Ю. Модернизм. Искусство первой половины ХХ века. Санкт-Петербург : Издательский Дом “Азбука-классика”, 2008. 480 с.
33. Гик Ю. Визуальная поэзия в России. Тенденции. URL: http://www.chernovik.org/-vizual/?rub_id=4&sub_id=94&leng=ru&show_mat=102&find=194 (дата звернення 10.07.2019).
34. Гребенюк Т. В. Візуальний екфразис як засіб організації сприйняття літературного твору (на матеріалі роману О. Забужко «Музей покинутих секретів»). *Екфразис: вербальні образи мистецтва*: монографія. Київ : Київ. ун-т, 2013. С. 80–108.
35. Гревцева А. А. Постмодернистская парадигма культуры глобализирующегося мира : дисс. ... канд. философ. наук : 09.00.13. Орел, 2009. 147 с.

36. Грицанов А. А., Можейко М. А. Постмодернизм. Энциклопедия. Минск : Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. 1040 с.
37. Гудимова С. А. Манифесты дадаизма (обзор). *Вестник культурологии*. 2013. №3. С. 11–21.
38. Дайми Т. Анатомия глобализации: экспансия мертвого. *Kultura.az. Проект иной творческой стратегии*, 2010. URL: <http://www.kultura.az/news/20110527052702341> (дата звернения 10.07.2019).
39. Денкер К. П. Визуальная поэзия: свободы и проблемы жанра. *Точка зрения. Визуальная поэзия: 90-е годы* ; под ред. Д. Булатова. Кенинсберг, 1998. С. 23–27.
40. Денкер К. П. Экспериментальная поэзия ; под ред. В. Булатова. Кенинсберг, 1996. 325 с.
41. Довгая Ю. В. Архетипы и бессознательное в теории и практике европейского сюрреализма: (на примерах произведений П. Элюара и С. Дали) : автореф. дисс. ... канд. культуролог. наук : 24.00.02. Москва, 2000. 24 с.
42. Домарацкая Е. С. Андре Бретон и формирование поэтики французского сюрреализма в 20-е – начале 30-х годов XX века : дисс. ... канд. филолог. наук : 10.01.03. Санкт-Петербург, 2002. 215 с.
43. Дубина С. “Красота должна быть подобна судороге – иначе ей не выжить...” К 100-летию со дня рождения Андре Бретона. *Журнальный зал. Иностранная литература*. 1996. №8. URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/1996/8/breton.html> (дата звернения 10.07.2019).
44. Егорова Н. А. Интермедиальность как способ организации различных видов текста. *Иностранные языки: инновации, перспективы исследования и преподавания*. Минск : БГУ, 2018. С. 243–246.
45. Ерофеев В. Маркиз Де Сад и XX Век. *Zhurnal.lib*. URL: http://zhurnal.lib.ru/v/victor_v_e/markiz_de_sad.shtml (дата звернения 12.10.2019).
46. Западноевропейская поэзия XX века. Москва : Художественная литература, 1977. 860 с.

47. Затонский Д. В. “Историческая комедия”, или Романы Лиона Фейхтвангера. *Художественные ориентиры XX века*. Москва: Советский писатель, 1988. С. 272–312.

48. Зонтаг С. Про фотографію. Київ : Основи, 2002. 189 с.

49. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: Эволюция научного мифа. Москва : Интрада, 1998. 250 с.

50. Інтертекстуальність : історія, теорія, поетика : навч. посіб. Київ : Вид.-полігр. центр “Київ. ун-т”, 2013. 167 с.

51. Исагулов Н. В. Интермедиаальные доминанты: от Античности к современности. *Античность – Современность (вопросы филологии)*. Сборник научных работ. Донецк : ДонНУ, 2017. Вып. 5. С. 172–184.

52. Женетт Ж. Палимпсесты : Литература во второй степени. *Фигуры: Работы по поэтике*: в 2 т. Т. 1. Москва: Изд-во имени Сабашниковых, 1998. С. 79–93.

53. Жолковский А. К. Блуждающие сны : Из истории русского модернизма. Москва : Сов. писатель, 1992. 432 с.

54. Каган М. С. Морфология искусства : Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств : монография, ч. I, II, III. Ленинград : Изд-во “Искусство”, Ленинградское отделение, 1972. 440 с.

55. Казарин Ю. В. Поэтический текст как система : монография. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 1999. 260 с.

56. Калашникова О.Л. Диалог с “чужим текстом” в современном французском романе (Ф. Бегбедер, М. Уэльбек, Г. Мюссо). *Мова і культура*. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2016. Т. 180. Вип. 18. С. 25–32.

57. Калашникова О.Л. Интермедиаальность как повествовательная стратегия М. Уэльбека (“Карта и территория”). *Література в контексті культури*. Дніпропетровськ, 2014. Вип. 24 (1). С. 78–87. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/lvk_2014_24%281%29__15 (дата звернення: 30.03.2019).

58. Каліна Н. Ф. Психотерапія. К.: Академвидав, 2010. 280 с.

59. Кирьянова Л. Г., Мазурина О. А. Теории глобализации в контексте постклассической парадигмы. *Известия Томского политехнического университета*. Томск, 2007. № 7. С. 115–120.
60. Клементьева А. О. От видения как зрения к видению и видимости (живопись европейского сюрреализма). Москва : МГУ им. М. В. Ломоносова. 100 с.
61. Корниенко О. А. Игровая поэтика в литературе : учеб. пособие. Київ: Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2017. 242 с.
62. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / Пер. с англ. А. Матвеева. Москва : Художественный журнал, 2003. 298 с.
63. Кремнева А. В. Эволюция теории интертекстуальности в контексте меняющихся парадигм. *Вестн. Новосиб. гос. ун-та*. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. Новосибирск, 2014. Т. 12. Вып. 1. С. 54–63.
64. Криворучко С.К. Художне сприйняття Р. Ролланом живопису Міллє. *Вісник Харківського державного університету*. Серія: Філологія. Харків, 1998. № 399. С. 149–153.
65. Кривцун О. А. Эстетика: учебник для академического бакалавриата. 3-е изд., перераб. и доп. Москва : Юрайт, 2016. 549 с.
66. Крючкова В. А. Антиискусство. Теория и практика авангардистских движений. Москва : Изобраз. искусство, 1984. 198 с.
67. Кулаков В. Визуальность в современной поэзии : минимализм и максимализм. *НЛО*. 1995. № 16. С. 101–105.
68. Лаврентьев А. Графика визуальной поэзии в творчестве Варвары Степановой. *Альманах визуальной поэзии*. URL: http://visualpoetry.ru/arc/2006_1/lavrentev.html (дата звернення 05.07.2020).
69. Лантош И. Очерк по истории каллиграммы. *INTERPRESSGRAFIK*: Международный журнал по вопросам визуальной культуры. Будапешт, 1981. № 1. URL: <http://samizdat.livejournal.com/8147.html>
70. Лессинг Г. Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии / пер. Е. Н. Эдельсон. Москва : Юрайт, 2019. 148 с.

71. Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики) : монография. Екатеринбург: Издательство Уральского гос педагогического университета, 1997. 317 с.
72. Літературна енциклопедія : У двох томах / Авт.-уклад. Ю. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 1. 608 с.
73. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. І. Гром'яка та ін. Київ : ВЦ «Академія», 2006. 752 с.
74. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. Москва: Наука, 1979. 360 с.
75. Логинов В. А. Рассказы и пьеса. Санкт-Петербург : ИД «Комильфо», 2011. 144 с.
76. Лотман Ю. Лекции по структуральной поэтике. *Ученые записки Тартуского гос. ун-та*. Тарту, 1964. Вып. 160. С. 39–44.
77. Ман Рей : дадаизм, рейограммы, ню и сюрреализм. *Livejournal.com*. URL: <http://un-ricciotto.livejournal.com/30111.html> (дата звернення 12.10.2019).
78. Меграбян Л. Р. “Земля вся синяя как апельсин” (сюрреализм в поэзии Элюара). URL: http://pglu.ru/upload/iblock/959/uch_2010_viii_00014.pdf (дата звернення 12.10.2019).
79. Медведева И. Франсис Пуленк. Москва : Советский композитор, 1969. 254 с.
80. Мирошникова Е. В. Между сном и явью : сюрреалистические идеи в книжной графике Валентины Гросс-Гюго. *Индивидуальные художественные миры*. 2019. №2. С. 194–209.
81. Мон Ф. “Думая о пиле”. *Точка зрения. Визуальная поэзия: 90-е годы*; под ред. Д. Булатова. Кенинсберг, 1998. С. 35–49.
82. Моррис Д. Сюрреалисты в жизни. Москва : Ад Маргинем, 2019. 272 с.
83. Мочернюк Н. Д. Художній простір у контексті інтермедіальності (поезія та образотворче мистецтво). *Питання літературознавства*. Чернівці: Вид-во Чернів. нац. ун-ту, 2013. Вип. 87. С. 219–229.

84. Наливайко Д. С. Теорія літератури й компаративістика. Київ : Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2006. 347 с.

85. Никола М. И. Античная литература : учеб. пособие. 3-е изд., доп. Москва : Прометей, 2011. 366 с.

86. Очеретянский А. Современная русская поэзия и визуальные искусства. 2010. URL: <http://www.chernovik.org/main.php?nom=26&main=tr&idtp=10&first=25> (дата звернення 10.07.2019).

87. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: монографія. Київ : Либідь, 1999. 447 с.

88. Панова О. От экфрасиса к каллиграмме: метаморфозы экфрасического описания во французской поэзии рубежа XIX-XX веков. “Невыразимо выразимое”: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: сб. статей. Москва : Новое литературное обозрение, 2013. С. 323–341.

89. Пивоварова Н. А. Синтез вербальных и визуальных средств в формальной композиции (на примере цветописной графики В. Ф. Степановой). *Манускрипт: история, философия, искусствоведение* : Научно-теоретический и прикладной журнал. Тамбов, 2018. С.139–143.

90. Пикон Г. Сюрреализм. Букинистическое издание / Пер. с франц. Жак Петивер. Париж: Vokking, 1995. 220 с.

91. Пинковский В. И. Поэзия французского сюрреализма: проблема жанра. Магадан: Кордис, 2007. 343 с.

92. Пинковский В. И. Сюрреализм. *Энциклопедия гуманитарных наук: Знание. Понимание. Умение*. 2008. №1. С. 248–250.

93. Політика європейської інтеграції / За ред. В. Г. Воронкової. Київ : ВД «Професіонал», 2007. 512 с.

94. Поль Элюар. В переводах Максима Анкудинова. *Speaking In Tongues. Лавка Языков*. URL: https://vladivostok.com/speaking_in_tongues/eluard.htm (дата звернення 10.07.2019).

95. Потебня А. А. Теоретическая поэтика. Москва: Высшая школа, 1990. 344 с.
96. Пронкевич О. В. Візуальні ігри з образом Дон Кіхота в американській комерційній рекламі. *Сучасні літературознавчі студії*. Серія: Філологія. Київ, 2017. № 14. С. 361–370.
97. Прохорова Л. П. Визуальная поэзия как особый жанр. *Вестник КемГУ. Филология*. 2008. № 2. С. 169–174.
98. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности : пер. с фр. / общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. Москва : Изд-во ЛКИ, 2008. 240 с.
99. Рожин А. Сальвадор Дали: миф и реальность. Москва : Республика, 1992. 224 с.
100. Рожок О. Синтез мистецтв у просторі сучасної художньої культури. *Київське музикознавство*. 2014. Вип. 48. С. 16–25.
101. Рубине М. Пластическая радость красоты: экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. Санкт-Петербург : Академический проект. 2003. 354 с.
102. Сапаров М. А. Словесный образ и зримое изображение (живопись – фотография – слово). *Литература и живопись*. Ленинград : Наука, 1982. С. 66–92.
103. Силаев О. Эротические жесты в поэзии и литературных симфониях Андрея Белого: от “Золота в лазури” к “Кубку метелей”. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Літературознавство*. 2019. Вип. 1–2. С. 31–44.
104. Словник української мови: в 11 томах ; за ред. І. К. Білодіда. Том 10. Київ : Наукова думка 1979. 700 с.
105. Скаф М. Комикс и книжка-картинка: границы визуально-литературных жанров. *Детские чтения*. 2016. №2 (10). С. 285–303.
106. Соловейчик В. Поль Элюар – певец сражающейся истины. *Sensus Novus*. 2012. URL: <https://www.sensusnovus.ru/culture/2012/11/18/15038.html> (дата звернення 12.10.2019).

107. Степанов Е. Визуальная поэзия в современной России. *Дети Ра*. 2009. № 6 (56). URL: <http://magazines.russ.ru/ra/2009/6/st26.html> (дата звернення 10.07.2019).
108. Степанова А.А. Эстетика литературного в живописном изображении: Уильям Хогарт и английская литературная традиция XIX века. *Вісник університету імені Альфреда Нобеля*. Серія: Філологічні науки. Дніпро, 2019. № 1. С. 47–71.
109. Стоян С. П. Сучасне мистецтво в контексті глобалізації. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. Київ : Міленіум, 2012. Вип. XXIX. С. 291–299.
110. Таранникова Е. Г. Экфрасис в англоязычной поэзии: дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.04. Санкт-Петербург, 2007. 192 с.
111. Тимашков А. Ю. Интермедиальность как свойство текста и как авторская стратегия. *Вестник Орловского государственного университета : Серия «Новые гуманитарные исследования»*. Орел, 2011. № 5 (19). С. 366–368.
112. Тишунина Н. В. Проблема взаимодействия искусств в литературе западноевропейского символизма. *Синтез в русской и мировой художественной культуре*. Материалы II научно-практич. конференции, посвященной памяти А. Ф. Лосева. Москва, 2002. С. 101.
113. Ткачук О. М. Наратологічний словник. Тернопіль : Астон, 2002. 173 с.
114. Тынянов Ю. История литературы. Критика. Санкт-Петербург : Азбука, 2001, 175 с.
115. Устюгова Е. Н. Глобализация и культура : исторический контекст. *II Философские науки*. Москва, 2005. URL: <http://www.academyrh.info/html/ref/20051205.htm> (дата звернення 10.07.2019).
116. Федотов О. И. Основы русского стихосложения. Теория и история русского стиха. В 2 кн. Кн. 2. Строфика : учеб. пособие. 3-е изд., стер. Москва : ФЛИНТА, 2017. 486 с.

117. Фесенко Є. В. Екфраза: специфіка визначення та особливості функціонування. *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського*. Серія : Філологічні науки. Миколаїв, 2013. Вип. 4.12. С. 227–229.
118. Фесенко В. І. Література і живопис: інтермедіальний дискурс : навч. посіб. Київ: Вид. центр КНЛУ, 2014. 398 с.
119. Ханзен-Лёве О. А. Интермедиальность в русской культуре: от символизма к авангарду. Москва : РГГУ, 2016. 503 с.
120. Хейзинга Й. Осень Средневековья : Соч.в 3-х тт. Т. 1 ; Пер. с нидерланд., вступ ст. и общ. ред. В. И. Уколовой. Москва : Изд. группа “Прогресс” – “Культура”, 1995. 416 с.
121. Хофман В. Основы современного искусства. Санкт-Петербург : Академический проект, 2004. 560 с.
122. Чвалун Р. В. Каллиграммы Г. Аполлинера как особый вид семиотически неоднородного текста. *В мире науки и искусства : вопросы филологии, искусствоведения и культурологии* : сб. ст. по матер. XVI междунар. науч.-практ. конф. Новосибирск : СибАК, 2012. URL: <http://sibac.info/conf/philolog/xvi/29373> (дата звернення 10.07.2019).
123. Чичерин А. Н. Кан-Фун. Кузминский К., Янечек Д., Очеретянский А. *Забытый авангард : Россия, первая треть XX столетия* : Сб. справочных и теоретических материалов. Wien : Wiener Slawistischer Almanac, 1989. Т. 1. С. 191–216.
124. Шалаев В. П. Глобализация, постмодерн, бифуркационный человек – маркеры переходной истории. *Научный журнал СЕРВИС PLUS. Социологические теории общества*. 2008. №8. С. 96–105.
125. Шаповал М. О. Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб’єктні реляції української драми : монографія. Київ : Автограф, 2009. 351 с.
126. Шаршун С. Дадаизм. Москва : Salamandra P. V. V., 2012. 115 с.

127. Шевченко В. Е. *Форми візуалізації в сучасному журналі* : монографія. Київ : Видавець Паливода А.В., 2013. 340 с.
128. Шевченко Е. С. «Визуальное» versus «вербальное» : интермедіальні практики в літературі модернізму і авангарда. *Актуальні проблеми філології і педагогічної лінгвістики*, 2018. №2(30). С. 176–182.
129. Шиньєв Е. П. Интермедіальність як механізм міжкультурної дифузії в літературі (на прикладі романів В. В. Набокова «Дар»). *Аналитика культурології* : ел. науч. издание Тамбовського гос. ун-та ім. Г. Р. Державина. 2009. Вып. 2(14). URL: <http://analiculturolog.ru/component/resource/article/journal/2009/23-14/641-00640.html/> (дата звернення 10.07.2019).
130. Эренбург И. Г. Люди, годы, жизнь. В 3-х томах. Том 1 (Книги 1, 2, 3). Москва : Текст, 2005. 784 с.
131. Эренбург И. О поэзии Поля Элюара. *И. Оренбург. Французские тетради*. Москва : Советский писатель, 1958. С. 196–206.
132. Эткинд Е. Семинарий по французской стилистике. Ч. II. Поэзия. Ленинград : Учпедгиз, 1961. С. 134–137.
133. Юдин Л. А. Анализ сборника графических адаптаций рассказов А. Платонова “Цветы на земле”. *Гуманитарный вектор*. 2017. Т. 12. № 2. С. 29–35.
134. Юхимук Я. В. Екфразис як функціональна складова інтермедіальності та інтертекстуальності. *Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу “Києво-Могилянська академія”*. Серія : Філологія. Літературознавство. 2015. Т. 259, Вип. 247. С. 155–160.
135. “Я поэт в бунте против правил”. Стихи французских сюрреалистов. *Иностранная литература*. 2002. №5. URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2002/5/poet.html> (дата звернення 10.07.2019).

136. Alain Mercier Paul Éluard et Apollinaire: au rendez-vous manqué? URL : http://www.documentsnetwork.com/download/32801226899_deux-notes-wiu-edu.doc (дата звернення 10.07.2019).
137. Aragon L. Pour expliquer ce que j'étais. Paris, 1989. 80 p.
138. Balakian A. Surrealist : the road to the absolute. New York : The Noonday Press, 1959. 209 p.
139. Béhar H. André Breton: Le grand indésirable. Paris : Calmann-Lévy, 1990. 480 p.
140. Benoit J.-L. Les Mains libres de Man Ray et Paul Eluard: De la lyrique amoureuse au liberti-nage érotique. *L'Ecole des Lettres*. 2015. URL: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01104408v2/document> (дата звернення 29.09.2019).
141. Biographie de Paul Eluard. URL: http://www.documentsnetwork.com/download/34251226893_storage-canalblog-com.doc (дата звернення 29.09.2019).
142. Bohn W. Apollinaire, visual poetry, and art criticism. Lewisburg : Bucknell University Press; London-Toronto : Associated University Presses, 1993. 269 p.
143. Bohn W. Modern Visual Poetry. London : Associated Press, 2001. 325 p.
144. Bohn W. Reading Apollinaire's Calligrammes. Bloomsbury Academic, 2019. 272 p.
145. Borkent M. Cognitive ecology & visual poetry : toward a multimodal cognitive poetics. University of British Columbia, 2015. URL : <https://open.library.ubc.ca/cIRcle/collections/ubctheses/24/items/1.0166140>
146. Breton A. Entretiens. Paris : Gallimard, 1969. 258 p.
147. Breton A. Introduction au discours sur le peude réalité. *Œuvres complètes*. T. 1–3. Paris, 1992. T. 2. P. 265.
148. Breton A. L'Amour fou. *Breton A. Œuvres complètes*. T. 1–3. Paris, 1992. T. 2. P. 750.

149. André Breton. *Le Surréalisme et la peinture* (Folio essais). Paris : Gallimard, 2002, 427 p.
150. Breton A. *Manifestes du surréalisme*. Paris : Gallimard, Coll. Idées, 1971. 188 p.
151. Cărbăș I. Representing Bodies Victor Brauner's Hybrids, Fragments and Mechanisms Centre – Periphery. *The Avant-Garde and the Other*. Norvegia : Universitatea din Tromsø, 2006. P. 229–240.
152. Cardinal R., Short R. S. *Surrealism. Permanent Revelation*. London, 1970. 167 p.
153. Caron S. *Les Mains libres, Man Ray, Paul Eluard. Créteil et Léonard de Vinci, Levallois-Perret*, 2013. URL: https://lettres.acversailles.fr/IMG/pdf/Conference_de_Stephanie_Caron_sur_Les_Mains_libres.pdf (дата звернення 29.09.2019).
154. Decaunes L. *Paul Eluard. Biographie pour une approche*. Rodez : Subervie, 1965. 160 p.
155. Desnos R. *Troisième manifeste du surréalisme. Nadeau M. Histoire du surréalisme*. T. 1–2. Paris, 1948. T. 2. P. 161.
156. d'Ormesson J. *Une autre histoire de la littérature française*. Paris : NiL éditions, 1997. 332 p.
157. Dubois J. La leçon de Paul Eluard. *Nouvelle critique*, 1953, Janvier № 42, Février № 43.
158. Gateau J.-Ch., *Paul Eluard et la peinture surréaliste (1910–1939)*, Genève : Droz, coll. Histoire des idées et critique littéraire. 1982. Vol. 204. 288 p.
159. Genèse 2:16 L'Eternel Dieu donna cet ordre à l'homme. URL: <http://sainte bible.com/genesis/2-16.htm> (дата звернення 29.09.2019).
160. Genette G. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982. 468 p.
161. Harrow S. *Colourworks. Chromatic Innovation in Modern French Poetry and Art Writing*. Bloomsbury Visual Arts, 2021. 256 p.

162. Heffernan J. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago : London, 2004. 191 p.
163. Jolivet S. *Théma art moderne. Les Mains libres*. URL: <http://www.musee-lam.fr/sites/default/files/2019-01/Livret-pedagogique-Les-Mains-libres.pdf> (дата звернення 29.09.2019).
164. Jouffroy A. Brauner. Paris : Le Musée de Poche, 1959. 70 p.
165. Hansen-Löve A. A. *Intermedialität und Intertextualität : Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst. Dialog der Texte*. Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband, 1983. P. 291–360.
166. Kristeva J. *La Révolution du Langage Poétique : l'Avant-Garde À la Fin du Xixe Siècle*. Paris, 1974. 981 p.
167. *La Vie immédiate* written by Paul Éluard. URL: https://biblio.wiki/wiki/La_Vie_immédiate (дата звернення 29.09.2019).
168. *Le nouveau Petit Robert de la langue française*. Le Robert, 2007. 2837 p.
169. *Les Mains libres de Paul Éluard, Man Ray (Dessin)*. *Critiques Libres. Critiqué par Septularisen*. Le 24 septembre 2013. URL: <http://www.critiqueslibres.com/i.php/vcrit/37701> (дата звернення 29.09.2019).
170. Leudet M.-F. et Leconte C. *Les Mains libres, dessins de Man Ray illustres par les poemes Paul Eluard*. URL: https://www.lettresvolees.fr/eluard/documents/Interferences_dessin_poeme.pdf (дата звернення 29.09.2019).
171. Liardet T. *Ekphrasis and Ekphrasis*. *The New Welsh Review*. 2006. URL: <https://www.newwelshreview.com/contents-72.php> (дата звернення 05.07.2020).
172. Lippard R. *Surrealists on art*. Prentice-Hall, Inc. New Jersey : Englewood Cliffs, 1970. 213 p.
173. Livezeanu I. *Romania: "Windows toward the West" : New Forms and the "Poetry of True Life"*. *Revista celor l'alti* (1908) ; *Insula* (1912) ; *Chemarea* (1912) ; *Contimporanul* (1922–32) ; *75 HP* (1924) ; *Punct* (1924–5) ; *Integral* (1925–

8) ; Urmuz (1925) ; and unu (1928–33). *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*. Volume III. Europe 1880–1940, Part II. Oxford University Press, 2013. PP. 1157–1183.

174. Man Ray : Portraits. Paris, Hollywood, Paris (French Edition). *Quentin Bajac (Author), Clement Cheroux (Author)*. Paris : Centre Georges Pompidou Service Commercial, 2010. 320 p.

175. Marcenac J. Preface. *Eluard P. Poemes pour tous*. Paris : Editeurs franeais reunis, 1952. 275 p.

176. Mélusine. *Cahiers du centre de de recherches sur le surréalisme. N.XII. Lisible-Visible. Etudes et documents réunis par Pascaline Mourier Casile*. Paris : L'Age d'Homme, 1991.

177. Mingelgrun A. Essai sur l'évolution Esthétique de Paul Eluard. Lausanne : L'Age d'homme, 1977. 298 p.

178. McLuhan M. Pour comprendre les médias : Les prolongements technologiques de l'homme, trad. Jean Paré. Montréal : Bibliothèque québécoise, 2001. 340 p.

179. Morando C. "Victor Brauner's Writing in/at Work : Dada and Surrealist Inventions of a Picto-poet". *Dada/Surrealism 20* (2015) : n. pag. URL : <https://doi.org/10.17077/0084-9537.1299> (дата звернення 20.08.2019).

180. Nadeau M. Histoire du surréalisme. Paris : Seuil, 1964. 190 p.

181. Paul Eluard. Oeuvres complètes, t. I-II, Edition établie et annotée par Marcelle Dumas et Lucien Scheler. Paris: Bibliothèques de la Pleiade, Gallimard, 1968.

182. Pelard E. La Poésie Graphique: Christian Dotremont, Roland Giguère, Henri Michaux et Jérôme Peignot. Paris : Université Paris-Sorbonne, 2013. URL: http://lettres.sorbonne-universite.fr/IMG/pdf/Pelard_Emmanuelle_2013_position-de-these.pdf (дата звернення 10.07.2019).

183. Perl J. Man Ray. Aperture Masters of Photography. New York : Aperture Foundation Inc, 1988. P. 5–6.

184. Poppe S. *Visualität in Literatur und Film: eine medienkomparatistische Untersuchung moderner Erzähltexte und ihre Verfilmungen*. Göttingen: Vand. & Ruprecht KG, 2007. 334 S.
185. Puff J.-F. Du livre ouvert au livre fermé: Éluard à rebours. *Fabula. La recherché en littérature*, 2013. URL: <http://www.fabula.org/colloques/document2244.php> (дата звернення 29.09.2019).
186. Rajewsky I. O. Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality. *Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques = Intermediality : History and theory of the arts, literature and technologies*. Montréal, 2005. № 6. P. 43–64.
187. Richard J.-P. «Paul Éluard» in *Onze études sur la poésie modern*. Éditions du seuil, 1964. P. 131.
188. Roubaud J. Entretien avec Henri Deluy, Pierre Lusson et Mitsou Ronat : le rythme, le formel, le formalism. *Action poétique*. 1972. №29, P. 61–75.
189. Sers P. Man Ray and the Avant-garde. *Sers P. Man Ray Photographs*. London, 1982. P. 12–13.
190. Settford D. F. *Man Ray's Man Rays*. West Palm Beach, 1944. 50 p.
191. Swiderska M. Ekphrasisin Fyodor Dostoevsky's novel "The Idiot" as a Means of Representing the Cultural Alienation. *Studia Russica*. Budapest, 2004. T. XXI. P. 49.
192. Taylor I. *The alphabet : an account of the origin and development of letters*, Volume 2. K. Paul, Trench & Company, 1883. 385 p.
193. Tzara T. Introduction. *Hugnet G. L'aventure Dada*. Paris : Galerie de L'Institut, 1957. 237 p.
194. Tzara T. *Le surrealisme et l'après guerre*. Paris : Nagel, 1948. 91 p.

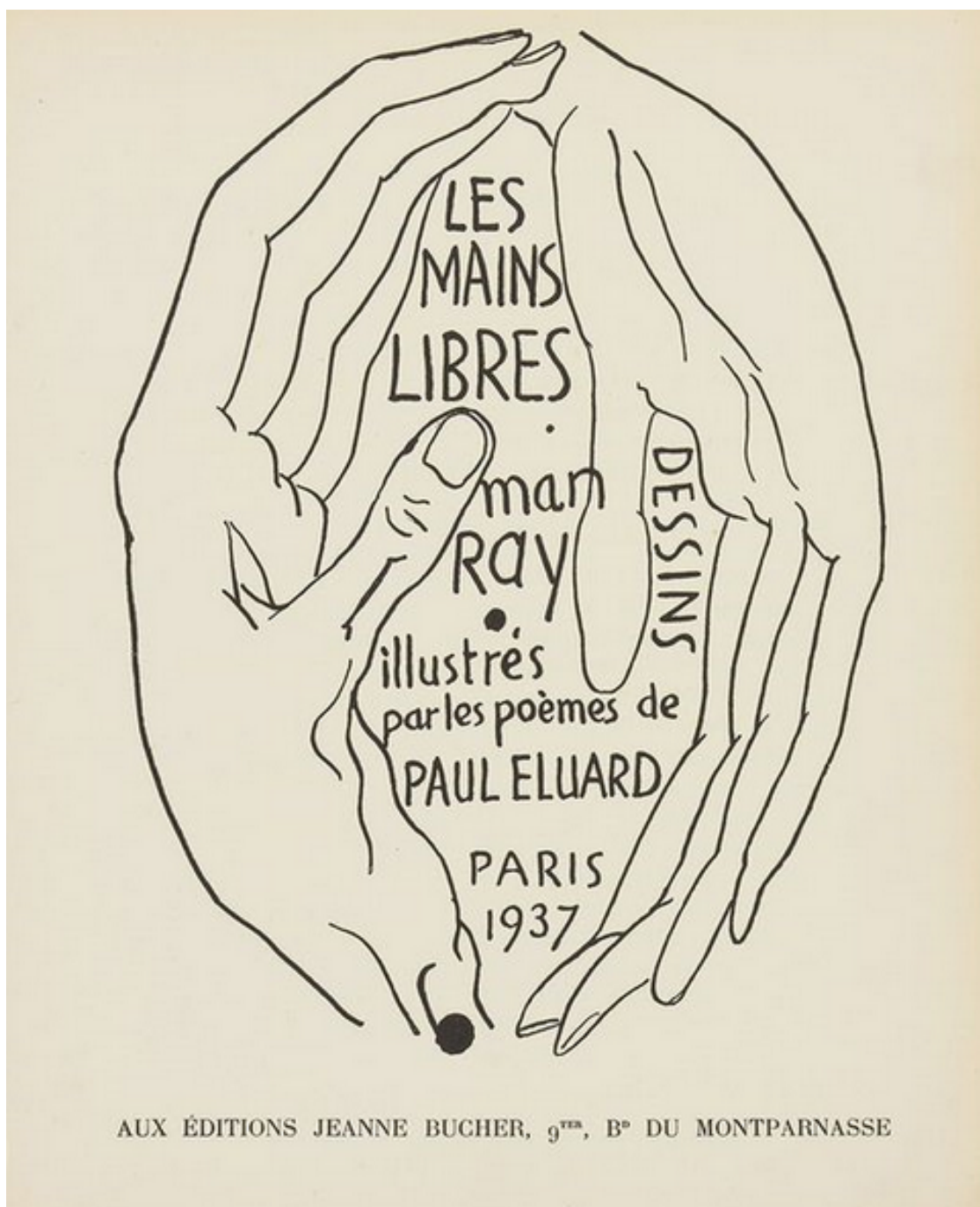
СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

195. Поль Элюар. Стихи / Paul Eluard. Poemes ; Пер. М. Н. Ваксмахера; статья и комментарий С. И. Великовского. Серия “Литературные памятники”. Москва : Наука, 1971. 410 с.
196. Man Ray / Paul Eluard – Les Mains libres (1937) – Le contexte de création. URL: <https://www.lettresvolees.fr/eluard/autoportrait.html> (дата звернення 10.07.2019).
197. Paul Eluard. Oeuvres completes, t. I-II, Edition établie et annotée par Marcelle Dumas et Lucien Scheler. Paris: “Bibliothèques de la Pleiade”, Gallimard, 1968. 987 p.
198. Paul Éluard. (1895–1952) Porte Ouverte. *Plume de Poésies*. URL : <http://www.plumedepoesies.org/t36277-paul-eluard-1895-1952-porte-ouverte> (дата звернення 10.07.2019).
199. Paul Eluard. Le poete et son ombre. Paris, 1963. P. 67–102.
200. Paul Éluard (1895–1952). L’Amour la poésie, Premièrement Toi la seule. *Poemes*. URL: http://artpoetique.fr/poemes/toi_la_seule.php (дата звернення 10.07.2019).
201. Eluard Paul. Donner. Voir. Paris : Gallimard, 2001. 224 p.
202. Eluard Paul. Poesie. 1913–1926. Paris : Gallimard, 2003. 224 p.
203. Eluard Paul. La vie inmediate. Paris : Gallimard, 2003. 252 p.
204. Paul Eluard. L’AMOUREUSE. URL: <https://www.poesie.net/eluard5.htm> (дата звернення 10.07.2019).
205. Paul Éluard. La Rose publique. Paris : Gallimard, 1934. 86 p. URL : https://books.google.nl/books/about/La_rose_publice.html?id=heLvAAAAMAAJ&redir_esc=y (дата звернення 10.07.2019).
206. 75HP (Horsepower) / Edited by Ilarie Voronca, Stéphane Roll and Victor Brauner. Bucharest, 1924. 1 Issue URL : <https://monoskop.org/images/4/46/75HP.pdf> (дата звернення 10.07.2019).

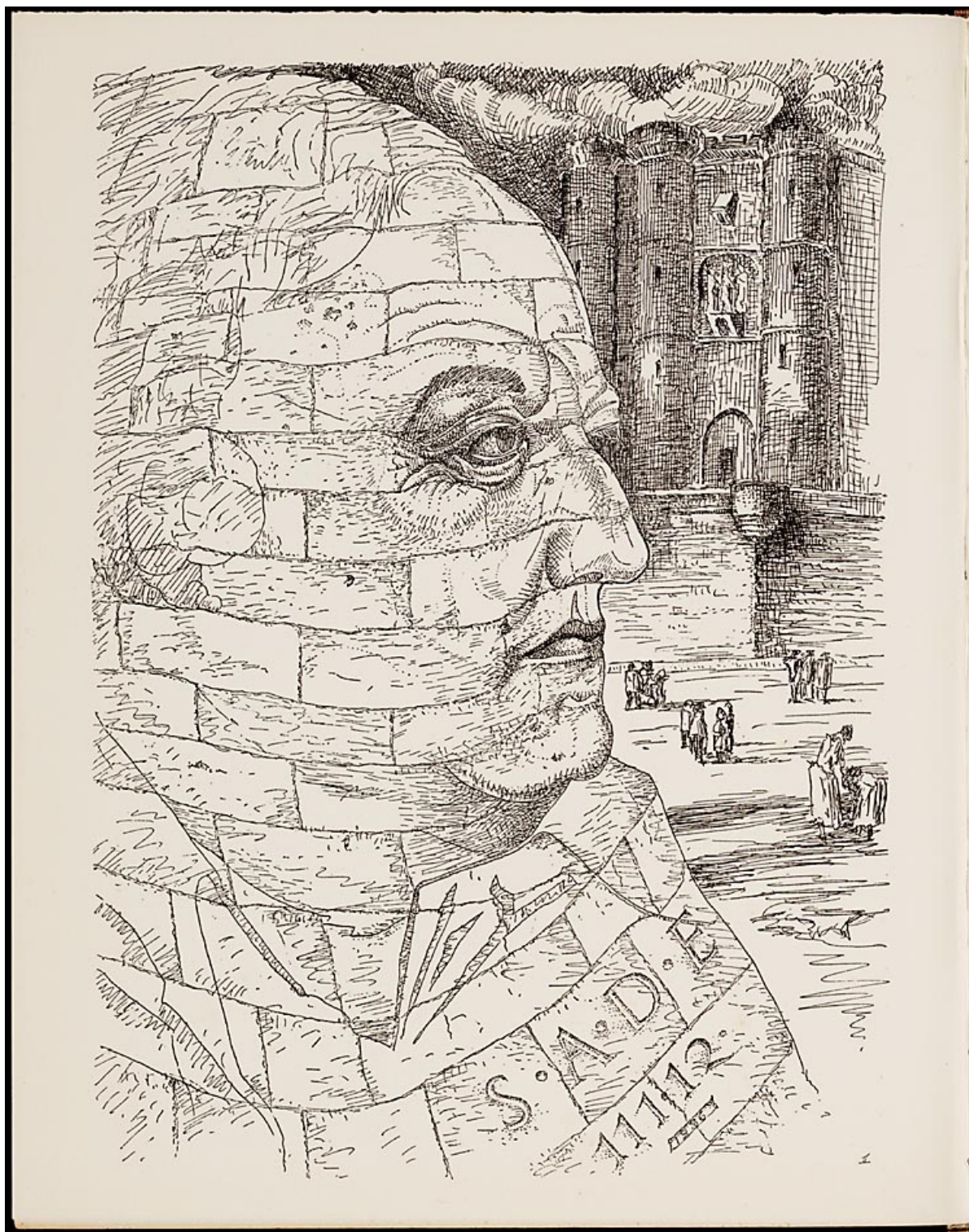
ДОДАТКИ

Додаток 1

Титульний аркуш збірки «Les Mains libres»



Портрет Д.А.Ф. Сада



Список публікацій здобувача
Наукові праці, у яких опубліковані основні наукові результати
дисертації

1. Івлєва Ю.О. Інтермедіальна специфіка збірки Поля Елюара та Мана Рея «Les mains libres». *Збірник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна. Серія “Філологія”*. Харків, 2020. Вип. 86. С. 28–35.
2. Івлєва Ю.О. Психологія сприйняття подвійного коду в збірці Поля Елюара та Мана Рея «Les mains libres» («Вільні руки»). *Вчені записки Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського. Серія “Філологія.Соціальні комунікації”*. Київ, 2020. Том 31 (70). №1. С. 53–61.
3. Івлєва Ю.О. Теоретична рецепція еволюції творчості Поля Елюара на шляху до «пиктопоезії». *Література в контексті культури*. Вип. 32. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2019. С. 72–79.
4. Івлєва Ю.О. Концепція пиктографії як передумова створення збірки Поля Елюара та Мана Рея «Les mains libres». *Філологічні трактати*. Том 12 (№2). Суми: Видавництво Сумського державного університету, 2020. С. 22–29.
5. Івлєва Ю.О. Етимологія поняття «picto-poésie» («живо-поезія») та його наукове осмислення. *Література в контексті культури*. Вип. 31. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2019. С. 55–62.

**Наукові праці, у яких опубліковані основні наукові результати
дисертації в періодичних наукових виданнях держав, які входять до
Організації економічного співробітництва та розвитку та/ або
Європейського Союзу**

6. Івлєва Ю.О. Сюрреалістична поетика Поля Елюара: канон та новації. *Modern engineering and innovate technologies*. Issue № 11, part 2. Germany, Karlsruhe: Sergeieva/Co, March 2020. P. 9–15.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

7. Івлєва Ю.О. Слово як одна зі складових феномену інтермедіальності у збірці Поля Елюара та Мана Рея «Les mains libres». Всеукраїнська наукова конференція «Слово як факт і фактор літератури». XVIII Філологічні читання пам'яті Н. С. Шрейдер (Дніпро, 5 лютого 2021 року).

8. Івлєва Ю.О. Теоретичні засади «пиктопоезії» у збірці Поля Елюара та М.Рея «Les mains libres». IV Міжнародна науково-практична інтернет-конференція «Сучасний рух науки» (Нью-Йорк, 6-7 грудня 2018 року).

9. Івлєва Ю.О. Синтетичний маніфест «PICTOPROEZIA» («МАНІФЕСТ ПІКТОПОЕЗІЇ») Віктора Браунера та Іларіє Воронки як теоретична платформа пиктопоезії французьких сюрреалістів. Міжнародна науково-практична конференція «Дослідження різних напрямів розвитку філологічних наук в Україні та ЄС» (Дніпро, 20–21 вересня 2019 р.).

10. Івлєва Ю.О. Пиктопоетична збірка Поля Елюара та Мана Рея «Les mains libres» як форма дуєтного втілення візуально-перцептивного сприйняття світу. Всеукраїнська наукова конференція «Фікція реальності/Реальність фікції» (Дніпро, 2019).

11. Івлєва Ю.О. Основні проблеми вивчення «пиктопоезії» Поля Елюара. Конференції «Питання сучасної філології в контексті взаємодії мов і культур» (Венеція, 27–28 грудня, 2019 р.).

**Наукові праці, які додатково відображають наукові результати
дисертації**

12. Івлєва Ю.О. «Пикто-поетична» техніка візуальної лірики Поля Елюара. *Modern scientific researches*. Issue № 11, part 4. Belarus, Minsk: Yolnat PE, March 2020. P. 45–50.

13. Івлєва Ю.О. Жанрово-стильові особливості «живо-поезії» Поля Елюара. *Філологічні науки*: зб. матер. підсумкової наук. студ. та викладачів. Ч.2. Дніпро: Акцент ПП, 2017. С. 68–73.