

НАТАЛІЯ МОЧЕРНЮК

МОДЕРНІСТСЬКІ ПРАКТИКИ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ XX СТОЛІТТЯ З ПОГЛЯДУ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ: ДОСВІД НЬЮ-ЙОРКСЬКОЇ ГРУПИ

Питання літературно-мистецького інтеракціонізму належить до ключових в естетиці модернізму. Синтетизм модерністських мистецьких концепцій відзначено у багатьох зарубіжних та українських дослідженнях. Так чи так ці питання сформульовано у монографіях, присвячених висвітленню власне модерністського канону¹. Водночас спостерігається розширювання уявлення про модернізм та формування засад нового прочитання модернізму після і внаслідок постмодернізму. Саме так позиціонують своє бачення автори публікацій у збірнику «Модернізм після постмодерну» за редакцією Тамари Гундорової (2008)², почасти порушуючи окремі питання міжмистецького спектру. Перетин проблематики модерністських практик із теорією інтермедіальності наявний і в монографії Валентини Фесенко³, щоправда, на матеріалі зарубіжної, переважно французької, літератури. Розвивала таку тематику Віра Просалова⁴. Принагідно висвітлюються аспекти проблеми в окремих збірниках⁵.

Література XX ст. активно продовжувала й розвивала інтермедіальні пошуки, започатковані епохою модернізму зламю XIX–XX ст. Принцип взаємообміну художніх моделей і кодів, які притаманні різним видам мистецтва, став одним із чільних креативних чинників художньої культури сучасності. Інтермедійна взаємодія мистецтв правила за естетичну стратегію для багатьох письменників-модерністів, серед яких й автори Нью-Йоркської групи (НЙГ). Їхні творчі практики акцептували чимало засобів музики й візуальних мистецтв, завдяки яким увиразнюється «мова» модернізму, і це висвітлено в літературознавчих працях, присвячених окремим письменникам групи⁶. Мета статті – довести, що потенціал модерністської поетики творчості обраних учасників Нью-Йоркської групи наснажувався, зокрема, силами образотворчого мистецтва.

МОДЕРНІСТСЬКІ ПРАКТИКИ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ...

Отже, Юрій Тарнавський, Емма Андієвська, Богдан Бойчук, Женья Васильківська, Патриція Килина, Богдан Рубчак, Віра Вовк становили ядро групи, що виникла в другій половині 50-х років ХХ ст.; долучалися до них у різний час Юрій Коломиєць, Олег Коверко, Марко Царинник, Роман Бабовал та Марія Ревакович. Окрім письменництва, багато учасників групи публікували літературознавчі й мистецтвознавчі статті, виступали як літературні критики, успішно працювали в царині перекладу, тож це було товариство інтелектуалів, коло інтересів якого сягало далеко поза межі літератури, що творило їхню ерудованість у просторі світової культури минулого й сучасності. Емма Андієвська добре відома і як малярка. Та зв'язки з образотворчим мистецтвом цим не обмежуються.

Розглянути їх пропону за функціями, які закріпив за НІГ Б. Рубчак: група «як збіговисько особистих приятелів із дуже нечастими перехрестями поглядів як на українську літературу, так на поетичне мистецтво взагалі»; як «видавничча кооператива»; як «стан свідомости», зумовлений не лише ситуативною спільністю поглядів, а й «солідарністю» в обороні проти атак опонентів групи⁷. Отож, простежимо за контактами групи з близькими до неї мистцями, давши «голос» і їм, актуалізуємо інтермедіальність річника «Нові поезії» як першого репрезентативного видання НІГ із найвищим коефіцієнтом експериментів, а також на прикладі літературно-мистецьких видань Віри Вовк увиразнимо роль взаємних впливів та перегуків образотворчого і словесного мистецтва як для творчого «стану свідомости» письменниці, так і для характеристики модерністських пошуків групи загалом.

I

Нью-Йоркська група постала з самого початку як союз людей різних творчих професій, об'єднання літераторів із представниками інших мистецтв, серед яких чільне місце належало художникам. Віра Вовк у інтерв'ю Іванові Фізеру на питання про оригінальність й історичну вагомість НІГ заакцентувала на важливості творчого контакту письменників-новаторів із мистцями, згадавши серед них таких художників, як Юрій Соловій, Любослав Гуцалюк, Яків Гніздовський, Орест Слупчинський, Богдан Божемський, Слава Геруляк, Аркадія Оленська-Петришин⁸. Міжмистецьке спрямування групи вирізняв і Богдан Бойчук:

НАТАЛІЯ МОЧЕРНЮК

Нью-Йоркську групу треба було б розглядати, як рух, як енергію, що проникала різні шари тої генерації, що почала ставити свої перші сліди десь 1955 року. Насправді був це спільний хід в одному спільному напрямку, була це певна інтелектуальна співзвучність і певна творча взаємність цілої генерації. Бо Богдан Певний та Ігор Соневицький були на початку настільки причетні до цього руху, як і Віра Вовк чи Женя Васильківська. Згодом малярі Юрій Соловій, Любослав Гуцалюк, Слава Геруляк і Аркадія Оленська-Петришин були в центрі названого руху, як і Юрій Тарнавський, Богдан Рубчак і Патриція Килина⁹.

У реконструкції початків формування групи Бойчука роль між-мистецької співдружності увиразнюється ще більше. Він згадує передусім про знайомство 1953 р. із Богданом Певним, який був колегою Юрія Тарнавського, Любомира Вороневича, Бориса Пачовського, а відтак заприятелював із цими людьми¹⁰. Починалося все із довгих дискусій у такому колі (до нього додається Арка Оленська):

Дискутували ми, з одного боку, про можливості й обмеження абстрактного мистецтва, а з другого, про безрим'я (не плутати з «безриб'ям»!), про ритмічну композицію, про надреальність, антипубліцистичність і т. д. поезії¹¹.

Як бачимо, простежується певна симетричність в осмисленні літератури й мистецтва, які кожне по-своєму шукали новаторських шляхів розвитку.

Перші публічні виступи учасників групи на літературних вечорах, як пише Бойчук, відбулися при виставках Об'єднання молодих мистців. Літературні читання, отже, супроводжували візуальні мистецтва, а також музика:

Нічого дивного, що після такої інтенсивної діяльності, нам почало здаватися, що назріває час для того, щоб босоніж вилізти на Олімп і проголосити – якщо не те, що від нас починається українська література – то бодай те, що ми єдині від сьогодні її репрезентуємо. Ця історична подія сталася 18 лютого, 1955 р. в Літературно-Мистецькому Клубі на

МОДЕРНІСТСЬКІ ПРАКТИКИ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ...

2-тій авенью, коли Об'єднання Молодих Мистців уладило свою першу виставку малярських праць (виставляли: Вижницький, Вороневич, Онишкевич, А. Оленська, Б. Пачовський, Певний і Титла), а ми відкрили виставку літературним вечором. Читали Ю. Тарнавський і я, співала М. Руда при акомпаньяменті Г. Мирошніченко, грав на скрипці гість з Філядельфії, П. Прус, з акомпаньяментом Лесі Вахнянин Куриленко, конферанс'є був І. Соневицький. Не пригадую, що я читав, але переглянувши свій архів, я й далі не знаю, що міг тоді читати!¹².

Другий літературний вечір відбувся 10 лютого 1956 р. під час відкриття другої виставки Об'єднання молодих мистців, третій – 1 березня 1957 р. при третій виставці. Ці заходи теж були за участі музикантів¹³.

Богдан Бойчук знайомство з Юрієм Солов'єм та Любославом Гуцалюком датує 1957 р., відколи він починає відлік нового етапу в житті НЙГ:

... нарешті прийшов час познайомитись з Юрієм Солов'єм і Любком Гуцалюком на богемській забаві в Народньому Домі – що ми і зробили, і від цього часу почалась друга доба в житті й співжитті Н. Й. Групи, де поети включались в малювання, а малярі в «Нові поезії»¹⁴.

Марія Ревакович писала, що факт об'єднання не лише поетів, а й мистців у НЙГ легко пояснити:

Америка в повоєнні роки, а особливо Нью-Йорк, – її найбільший культурний центр, стали надзвичайно динамічним і стимулюючим середовищем, яке вскорі народило такий оригінально американський мистецький напрям як абстрактний експресіонізм. І хоч Франція в ті часи експортувала ще філософію – екзистенціалізм, то не Париж, а Нью-Йорк став новим мистецьким центром світу. Ця атмосфера не могла не впливати на новоприбулу молодь, яка здебільшого кинулася ентузіастично в школи й університети. Число молодих українських мистців у половині п'ятдесятих років, з сьогоднішнього перспективи, дійсно вражає¹⁵.

НАТАЛІЯ МОЧЕРНЮК

Як бачимо, група народилася із міжмистецької спільноти, що впливало на її естетико-художні засади. У контактах мистців і діалозі мистецтв ословлювалися й візуалізувалися теми, які хвилювали нове покоління українців на чужині, що ставала домом. Варто наголосити на пізнавальному значенні такої творчої взаємодії: порівняно з іншим видом мистецтва, словесне мистецтво увиразнює свій профіль¹⁶, а поет осмислює себе і творчість. Наприклад, Тадей Карабович зауважує плідність цих невимушених творчих зустрічей не лише в літературно-мистецькому клубі, а й у помешканні Ірини та Романа Стецюр у Нью-Йорку, зокрема для Патриції Килини, яка «відчувала українську мову за принципом її вербальної таємниці» та «вважала її приданим до психології власної творчості». Там збиралися поети групи та їхні друзі-художники, приходили Юрій Лавріненко, Вольфрам Бурггардт (Wolfram Burghardt), актор Йосип Гірняк:

Така сакралізація поезії викликала навіть бажання прийти на візуалізацію молодих класика української поезії ХХ ст. Євгена Маланюка. Це було святкове унаочнення поезії, створене також для спостереження за жестами поетів, їх одягом, тональністю мови. Вони, скажімо, слухаючи тембр голосу Жені Васильківської, подивлялися її золотисту косу чи захоплювалися біжутерією з пап'є-маше Христі Оленської, яку носила її сестра Аркадія Оленська-Петришин¹⁷.

Сугестивна сила слова зростає у спробах синтезу на межі зображального й музичного.

Підсумую цю ретроспекцію до початків НІГ міркуваннями Богдана Бойчука про значення взаємодії з творчими партнерами від малярства, які він висловив на початку інтерв'ю з Любославом Гуцалюком:

В середовищі Нью Йоркської групи завжди існувала творча взаємовиміна між малярством і поезією. Обкладинки до збірок чи графіка в тих збірках – це були радше периферійні вияви тих взаємин. Справжній процес ішов крізь індивідуальності поетів і, припускаю, малярів. В кожного цей процес був відмінний. Мене особисто завжди подражнювали праці,

наприклад, Юрія Соловія, Якова Гніздовського, Любослава Гуцалюка, Славки Геруляк, та інших. Завжди їхні праці мене кудись штовхали, а інколи й інспірували. Вартість малярського твору для мене – це була та межа, де світ маляра і мій власний світ стикалися, розряджуючи потік енергії, потік асоціацій, які часом зроджували імпульси для цілком іншого рода творчості, або просто, зроджували духовну атмосферу, щоб жити і дихати. Такі взаємини дуже цінні на початку дороги. З ходом років, дороги розходяться, кожен мусить іти своєю власною дорогою і дихати самим собою створеною атмосферою. Але перетинання атмосфер все таки далі існує¹⁸.

Отже, спілкування, обмін думками й враженнями, взаємна критика – усе, що творить мистецьку атмосферу, сприяло творчості і взаємно стимулювало поетів і художників. Без такого творчого осоння автору з огромом ідей до реалізації непросто зорієнтуватися у світі літератури чи мистецтва. Мистецьке середовище є каталізатором у творчих процесах, а з урахуванням еміграційного чинника – чи не подвійним. Це підтверджує думка Соловія:

Функція мистця – творити.

Так, що є творчість? Чи лише малювати, писати вірші, компонувати музику? Ні. Це є з кінцевих – хай і основних – процесів творчого акту. Творчість – це переживання плюс аналіз – думання плюс реалізування. Значить – теж думання. Значить також говорення, писання й дискусія є частиною творчого процесу, є з елементів мистецько-творчого процесу¹⁹.

Отож, на ґрунті ідей, поглядів на творчість і мистецтво склалася дружба поетів і мистців, яка мала однаково живлюще значення для всіх. До слова, Тарнавський засвідчує у листі, що Соловій мріяв про створення групи мистців і письменників, він навіть вигадав для неї дадаїстичну назву «Ложка», але, на жаль, нічого з того не вийшло. На думку Тадея Карабовича, можна припустити, що до цієї групи з мистців могли б належати Любослав Гуцалюк, Аркадія Оленська-Петришин, Борис Пачовський, Володимир Прокуда, Христя Оленська, Яків Гніздовський, керамістка Слава Геруляк, Костянтин Мілонадіс чи Михайло Урбан²⁰.

НАТАЛІЯ МОЧЕРНЮК

Доцільно зазначити, що Тарнавський у листуванні наполягає на різному статусі мистців щодо їхньої участі в НЙГ. Юрія Соловія, як і Вольфрама Бурггардта, на його думку, можна вважати безпосередніми членами групи, «близьким теж був Любко Гуцалюк, який створив низку наших портретів», а ще – «Арка Оленська та Слава Геруляк та й Яків Гніздовський, який оформив чимало наших книжок». Усіх інших художників Юрій Тарнавський схильний вважати радше друзями групи: «Данило Струк скаламутив воду своїм гаслом в Енциклопедії про НЙГ, внісши до неї купу мистців, таких, як Певний, Пачовський, сестри Оленські і т. д. Це абсолютна неправда. Що існувала група молодих мистців-українців у НЙ, які були нашими друзями, це так, але це була група в загальному значенні слова, а не інституція». Дехто долучався до групи ситуативно: «Прокуда був знайомим Соловія, але виступ його в НЙГ, це принагідний крок».

Варто наголосити на постаті Соловія, якого можна вважати дійсним членом НЙГ, речником та навіть продюсером модерної української культури. Неодноразово із захопленням згадує про нього Богдан Бойчук, зокрема як про організатора цікавих заходів:

Юрій Соловій часто організував мистецькі виставки, круглі столи... Коли намалював монументальну картину «Розп'яття», то повісив її над вітарем у протестантській церкві в Рутерфордї, поставив музику, Баха, здається, а поети нью-йоркської групи читали свої поезії. Церква була набиита людьми, американцями й українцями. Такі події залишали знак у душі учасників на все життя. Соловій також писав есе, рецензії... Як результат, вийшла книжка «Про речі вищі, ніж зорі»²¹.

Це теж є важливим свідченням про подію культурного життя міжмистецького спрямування, що гуртувала людей різного творчого фаху.

За публікаціями учасників НЙГ можна реконструювати і вісь послідовності – їхнє позиціонування себе в координатах модернізму, у яких важливими є покликання на попередників. Прикметно, що таких зовсім небагато, адже «ньюйорківці» прискіпливі й вимогливі у цьому питанні, а ще менше тих авторів, які суголосні НЙГ творчими пошуками. Тим паче окремі констатації у діахронії

МОДЕРНІСТСЬКІ ПРАКТИКИ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ...

розвитку видаються особливо актуальними в контексті інтермедіальних аспектів.

Чи не найбільше уваги зв'язку НІГ із модернізмом, початки якого треба відраховувати від «Квітів зла» (1857) Шарля Бодлера (Charles Baudelaire), присвятив у своїх статтях Юрій Тарнавський²². По суті, він окреслив концепцію «пам'яті» модернізму для усєї групи, яку почасти доповнили інші учасники, висловивши бачення впливів на свою творчість. Узагальнила «приватний стосунок» поетів НІГ до визначних представників західного модернізму, що проступає через перекладну роботу, й Марія Ревакович²³. Отже, іспаномовна поезія вплинула на Юрія Тарнавського, Богдана Бойчука, Патрицію Килину, Женю Васильківську та Віру Вовк, французька поезія – на Женю Васильківську, а також Артюр Рембо (Arthur Rimbaud) на Юрія Тарнавського, а Стефан Малларме (Stéphane Mallarmé) – на Емму Андіївську, американська – на Богдана Бойчука, Богдана Рубчака й Юрія Тарнавського.

Інспектуючи першу половину ХХ ст., Юрій Тарнавський в Радянській Україні найвидатнішим речником і діячем модернізму називає Леся Курбаса й принагідно фіксує «сателітних» мистців й письменників (мистці-конструктивісти Вадим Меллер й Анатоль Петрицький, співпраця Василя Єрмилова з Валеріаном Поліщуком та Володимира Татліна й Казимира Малевича з Михайлем Семенком, Микола Куліш), а в Галичині до спорадичних і поверхових проявів модернізму зараховує творчість Володимира Гаврилюка (Богдана-Ігоря Антонича вважає найбільшою літературною постаттю міжвоєнного періоду та називає «європеїстом з сильними традиціоналістичним забарвленням»)²⁴.

Як відомо, В. Гаврилюк, маляр і поет, був близьким приятелем Б.-І. Антонича, учасником львівського гуртка художників «Руб» (1932–1935). Його модерністські пошуки в поезії зумовлені певною мірою приходом у літературу із малярства, і це відображено в поезії інтермедіального звучання²⁵.

В еміграції Юрій Тарнавський передусім вказує на уперте протистояння модерністичному рухові поетів Празької школи/вісниківців та вирізняє на цьому тлі постать Василя Хмелюка:

Єдиним і то дуже цікавим винятком в цім контексті є Василь Хмелюк, автор трьох книжок поезії (1926–28), близький

НАТАЛІЯ МОЧЕРНЮК

принаймні географічно до Празької школи, багато творів якого можна беззастережно назвати модерними. Писані вони вільним віршем та прозою, безпосередньою мовою модернізму, часто з метою шокувати та нищити старе і вдаючись навіть до скатологічних засобів. Поезія Хмелюка, на відміну від поезії українських футуристів, здається переконливою і свіжою навіть сьогодні, і поета цього можна було б уважати передвісником Нью-Йоркської Групи, якщо б не факт, що творчість його не стала їм відомою аж до середини 60-х років, коли вони вже повністю сформувалися як поети²⁶.

Прикметно, що Хмелюк теж поєднав два творчі фахи – малярство і поезію. Якщо в малярстві він сягнув відомості і слави, то про Хмелюка-поета відомо небагато. Він автор збірок «Гін», «Осіньне сонце», «1926, 1928, 1923», які були видані в Празі впродовж 1926–1928 рр.²⁷. Його «поетично-візуальні знахідки» певною мірою мають продовження і в творчій практиці ньюйоркців.

Юрій Тарнавський констатує велику роль візуальних мистецтв у формуванні власної творчої постави. Він засвідчив, зокрема, що сильніший вплив, аніж література, на нього як письменника справив Музей Модерного мистецтва:

Одним з найсильніших впливів на мене, як письменника, я вважаю Музей Модерного мистецтва (Museum of Modern Art, або МОМА) в Нью-Йорку. Якщо в моїй творчості помітні якісь впливи сюрреалізму, немає сумніву, що вони походять насамперед від зразків сюрреалістичного мистецтва, які я там бачив. Музей має в своїй колекції твори багатьох мистців, що належать до цієї школи – наприклад, далі, ді Кіріко, Тангі – але найбільший ефект на мене зробив саме Далі. ... Навіть тепер, цієї миті, я пам'ятаю цей неймовірний шок, який зробила на мене його картина «Наполегливість пам'яті», з її м'якими годинниками, схожими на гумові грілки, коли «О, так ось в чім справа!», де «справа» відносилася до мистецтва, але теж і до життя. В МОМА я теж зазнав впливу кубізму (його аналітичної сторінки), структуралізму та модернізму назагал. Я думаю, що вплив цей був сильнішим, ніж вплив літератури, але в кожному разі не слабшим²⁸.

МОДЕРНІСТСЬКІ ПРАКТИКИ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ...

Прикметно, що і Тарнавський, й інші члени групи оперують багатьма іменами художників як сучасності, так і минулого. Коли б укласти іменний покажчик, то можна було б подивляти не лише вишукані естетичні смаки ньюйоркців, а й їхню добру обізнаність із історією образотворчого мистецтва, а отже, великий інтелектуальний потенціал та ерудованість у світовій культурі.

Розпад літературно-мистецького товариства Ревакович пояснює не менш легко, ніж факт об'єднаності поетів і художників на початках існування НІГ:

Ця мистецька братія дуже скоро розпорошилася і перестала існувати як група, що само собою дуже природно, бо тільки молоді мистці-початківці схвалюють групові виставки, відтак більшість претендує на сольні виступи; а з другого боку, теж не всі й залишилися чи проіснували як мистці²⁹.

Безперечно, для творчої молоді, що так чи так була дотичною до групи, спілкування у цьому літературно-мистецькому колі було стимулюючим до креативності. Доля менших мистецьких товариств була набагато коротшою, часом обмежувалася лише організаційним задумом. Такі угруповання засновувалися подекуди на канві якоїсь мистецької акції чи виставки.

Отож, творчий «паспорт» Нью-Йоркської групи увиразнюється у контексті діалогу літератури й мистецтва, який залучив мистців слова й пензля. Пошук відповідей на питання міжмистецької проблематики, які хвилювали модерністів, уможлилювала співпраця письменників і художників. Саме такий культурний клімат посприяв цікавим поетично-мистецьким практикам, які провадили учасники групи. Результатом співпраці письменників і художників є спільна залученість до підготовки видань групи, зокрема ілюстрування, графічне оформлення, а також поетичні експерименти «на межі» мистецтв (тематизація образотворчого мистецтва, мистецькі інкорпорації у літературних текстах, синестезійність та інше) доповнюють прочитання модерністської поезики. Ключовими кодами до модернізму НІГ, кожен із учасників якої інтерпретував його по-своєму, є «рефлекс краси» і «потреба повної творчої свободи»³⁰, що постали з інтеграційних процесів у культурі.

II

Репрезентує міжмистецьке спрямування НІГ її видавнича діяльність, передусім річник «Нові поезії», який виходив від 1958 р. до 1971 р. і з яким власне пов'язують перший етап у періодизації творчої діяльності групи.

Варто відзначити, що сутність літературного журналу досліджувалася в різних працях. Найбільше уваги дісталася виданням минулого, а з видань ХХ ст. – тим, які виходили у 1920–1930-х роках. У цих розвідках дослідники передусім акцентують на їхній ролі в літературному процесі певних періодів. Однак в окремих працях є акценти на міжмистецькій співдії, зокрема такі питання порушує Вікторія Назаренко на матеріалі «Літературного ярмарку»³¹. У 2019 р. з'явилася монографія Галини Бітківської, у якій основою дослідження стала модель сучасного українського літературного журналу як інтермедіального тексту³².

Прикметно, що «Нові поезії» обійдені увагою і в оглядах, які так чи так репрезентують дослідники літературних журналів, а втім це видання має особливий текстуально-візуальний зміст і вартує спеціального розгляду. Трапляється, що цей літературний журнал не згадано навіть у енциклопедичних виданнях, наприклад, у «Літературній енциклопедії» немає гасла «Нові поезії», а в статті про Нью-Йоркську групу зафіксовано лише кварталник «Світо-вид», який «ньюйорківці» видавали разом із представниками Київської школи³³. Висловив жаль із приводу невисвітленості питання історії та виникнення «Нових поезій» та їх функціонування у Нью-Йорку протягом 1959–1971 рр. Карабович, якому належить розгляд річника у монографії «Міфопоетика Нью-Йоркської групи»³⁴. Найґрунтовніше представлено це видання в розширеній статті-анотації Ігоря Котика для проекту «Екземпляри», який спрямований на вивчення знакових українських періодичних видань ХХ ст. На думку літературознавця, до спільних рис, притаманних якщо не всім, то принаймні кільком учасникам групи, які виокремлює Ревакович (урбаністичні мотиви; еротизм; екзистенціалізм; гра масками), можна додати й інтерсеміотичність, однак «міжмистецькі зацікавлення авторів проявляються на сторінках альманаху не так масштабно, як могло б бути»³⁵. І все ж саме «Нові поезії» як колективне видання групи найповніше відображає інтенцію на зближення мистецтв, що варто простежити й осмислити.

МОДЕРНІСТСЬКІ ПРАКТИКИ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ...

Як вже згадувалося, перший період творчої діяльності НІГ збігається з роками виходу «Нових поезій» (Карабович). Юрій Тарнавський пише, що власне спершу було придумано назву річника, а згодом назву групи:

20 грудня 1958 р., в суботу по обіді (записав я це у своєму щоденнику) Богдан Бойчук з дружиною Анею, Патриція Килина і я зустрілися в нью-йоркській каварні «The Peacock», яка тоді знаходилася на 4-ій вулиці між МекДугел стріт і 6-ою авеню, щоб обговорити справу видання журналу, присвяченого виключно поезії, з думкою про який, ми носилися вже довший час. Просиділи ми в каварні яких 3–4 години. Обговорили багато назв і нарешті вирішили вживати «Нові поезії». Назва ця, думаю, мала щось спільного з американським журналом «Poetry», який тоді був досить популярний, і німецьким річником «Junge Lyrik» за 1958 рік, редагованим Гансом Бендером, який я собі десь придбав. Принаймні у мене Нові поезії асоціюються з цими двома журналами. Якщо не помиляюся, назву сугерував я, хоч одобрявали її всі присутні. Вибравши назву журналу, почали ми думати, як назвати видавництво, що його видавало б, себто нас самих, бо не хотіли ми ні до кого звертатися³⁶.

У передньому слові «Від видавництва» маніфестувалося, що «це перший в історії української літератури журнал самої поезії, поставлений на основах виключно мистецьких»:

А основи ці дуже прості: творчість кожної індивідуальності вимагає повної зовнішньої свободи вияву, вона є окремий світ і знає власні закони життя і смерті – вкрай суб'єктивні. Кожний мистець дуже різко відчуває вимоги свого внутрішнього світу і, не маючи іншого вибору, мусить дати йому повний творчий вияв. Іншими словами, мусить вільно висловити себе своєю мовою³⁷.

Анонсувалося, що річник, окрім поезії та перекладів, міститиме відділ поетичної критики і теорії (поетики), однак цього не сталося. Зате сталося незаанонсоване представлення графіки художників, із

близького до групи кола, власне на засадах «вільного вислову себе своєю мовою», і це було важливим чинником, що дав журналові оригінальне вираження. Річник «Нові поезії» не був лише збірником текстів, а цілісним мистецьким виданням. І поети, й художники «своєю мовою» репрезентували все ж позицію, що вкладалася в естетичну концепцію НЙГ.

Прикметно, що «Нові поезії» мали вузьке коло читачів. Юрій Тарнавський писав, що пересічний наклад журналу становив менше ніж 500 примірників, та читало його не більше 200 осіб, поза-як наклад повністю ніколи не розходився³⁸.

Обкладинку журналу підготував Соловій. У перших номерах емблемою Нью-Йоркської групи було зображення єгипетського хреста, символ якого відповідав кириличним літерам Ю і Т, а отже, відображав ініціали Тарнавського; в останніх трьох випусках використано іншу емблему, яка розкладалася на літери НЙГ. У журналах не було нумерації сторінок.

У першому номері опубліковано поезії Богдана Рубчака, Жени Васильківської, Богдана Бойчука, Юрія Тарнавського, Патриції Килини, Емми Андієвської, а також переклади Юрія Тарнавського Пабло Неруди (Pablo Neruda) з іспанської мови, Езри Паунда (Ezra Pound) – з англійської, Георга Тракля (Georg Trakl) – із німецької, Жени Васильківської Поля Елюара (Paul Éluard) та Анрі Мішо (Henri Michaux) із французької мови, Богдана Бойчука Едварда Камінгса (Edward Estlin Cummings) – з англійської. Тут уміщено праці Ярослави Геруляк, Михайла Урбана, Любослава Гуцалюка, Аркадії Оленської-Петришин, Бориса Пачовського, Юрія Соловія. Отже, шість українських поетів, шість поетів у перекладах українською мовою, шість художників – такий чіткий кількісний підбір авторів.

Намагання вловити кореспондування між візуальними роботами і текстами будуть суб'єктивними, виразних зв'язків не простежується. Відсутність тісного зв'язку між літературною та художньою частинами «Нових поезій» слушно констатує Котик, до того ж «навіть у тих випадках, де вірш самою своєю назвою виказував зв'язок з картиною, він подавався без відповідного художнього полотна» та «аналогічно й художні роботи могли бути самі по собі, без віршів, з якими пов'язані»³⁹. Справді, komponування в жодному разі не є ілюстративним, а працює на загальну поетику журналу. Не журналістська стратегія, а естетична платформа модернізму

МОДЕРНІСТСЬКІ ПРАКТИКИ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ...

була основою видавничої політики, тому потенційний читач мав би сприймати річник як артефакт, що вимагає не так розшифрування семантики, як емоційно-чуттєвої рецепції. Відрадно, що Юзеф Лободовський (Józef Łobodowski), висловлюючи своє захоплення першим річником, акцентував й естетику візуального ряду: «Модерність віршів, опублікованих в альманасі, підкреслюють уміщені репродукції картин, графіки та скульптури українських мистців, подекуди доволі високого рівня»⁴⁰.

Відзначу ще один нюанс: у кінці видання подано короткі анотації про авторів, у яких згадано, зокрема, що Каммінгс і Мішо є відомими не лише як поети, а й як малярі, отож спостерігається потяг до ширшого горизонту бачення мистецтва, зокрема «крізь шиби» творчості мистців-біпрофесіоналів.

Із другого номера додається поезія Віри Вовк. У цьому журналі немає репродукцій (як і в третьому, сьомому й восьмому номерах). Видання 1960 р. вирізняється тим, що має есеї Жені Васильківської і Богдана Бойчука, присвячені Василю Барці, з яким група контактувала, хоча й поезією його не захоплювалася. «У мене таке враження, наче Василь Барка був із Нью-Йоркською Групою від самих початків. Він завжди приходив на наші літературні читання, завжди бував на наших товариських зустрічах і прийняттях», – згадував Богдан Бойчук⁴¹. На його думку, Барка впливав на учасників групи, а група на поета:

Барка не мав на нас ніякого впливу. Мені здається, що було навпаки, Барка потрошку модернізувався і 1959 року опублікував перший том «Океану», в якому зробив оригінальний синтез модерністичних і традиційних елементів. Це, на мою думку, була вершина його поетичної творчості, це була найкраща його збірка⁴².

Власне «Океану» й присвячені есеї в цьому номері. Женя Васильківська вписує його в «монтаж» (так сама визначає жанр допису) «Моря і маяки», який широко охоплює літературну мариністику (Лотреамон (comte de Lautréamont), Перез де Аяля (Pérez de Ayala), Хорхе Манріке (Jorge Manrique), Мігель де Унамуно (Miguel de Unamuno), Еугеніо Флоріта (Eugenio Florit), Педро Салінас (Pedro Salinas), Поль Клодель (Paul Claudel), Сен-Жон Перс (Saint-John

Perse)). Появу такої поезії вона обґрунтовує як протидію науковій раціоналізації, логічна окресленість та абстрактність концептів якої не задовільняють людину. Богдан Бойчук в есеї «Океан людського серця» оцінює твір як «найвище поетичне досягнення за останні тридцять років літературної діяльності по обох боках завіси», як книгу «основного й ключового значення в майбутньому розвитку української поезії»⁴³. Він відзначає, що «мистецьке оформлення Якова Гніздовського на висоті збірки»⁴⁴.

У третьому номері опубліковано поезії кожного автора з «великої сімки», а також шість авторів у перекладах (Фредерік Гарсія Лорка (Federico García Lorca), Цезар Вальєхо (César Vallejo), Карлос Друмонд де Андраде (Carlos Drummond de Andrade), Фернандо Пессоа (Fernando Pessoa), Хорхе Каррера Андраде (Jorge Carrera Andrade), Варубу Бдрумбгу (Varubu Vdrumbgu)). Як вже згадувалося, журнал не містить репродукцій, міжмистецькі імпульси зчитуються з триптиха Васильківської «Три вірші для маляра», окремих творчих «ходів» поетів.

Четвертий номер був багатим на репродукції: Оленська-Петришин, Соловій, Гуцалюк, Пачовський, Прокуда, Гніздовський, Оленська, Бартків – така широка журнальна «галерея» репрезентована у «Нових поезіях» за 1962 р. Резонують із багатьма віршами, на мою думку, зображення дерев і птахів у графіці Пачовського, Прокуди, Гніздовського. Тадей Карабович пише, що для наукових досліджень ілюстративний матеріал залишається часто «єдиним слідом про існування робіт українських художників, яких ніхто не зберіг для майбутності»⁴⁵. Ба більше: про декого з мистців майже не вдається знайти інформації. Наприклад, хто криється за підписом В. Бартків (1923–1949) до автопортрета? Можу покликатися хіба на інтерв'ю із Тадеєм Карабовичем, який висловив такі міркування: «На мій погляд, це хтось із кола Вадима Лесича, адже Лесич друкується в цьому числі щорічника і міг запропонувати помістити цей портрет. Українська Вікіпедія подає про Вадима Лесича таку інформацію: “Вадим Лесич дуже любив малярство, зокрема натюр-морти”. Натомість “Автопортрет” показує молоду людину із забинтованою (?) головою. На мою думку, портрет перегукується з відомим автопортретом Вінсента ван Гога (Vincent van Gogh) в подібній стилістиці, лишень з відвернутою перспективою. Це свідчення, що Василь Бартків мав завдатки на талановитого мистця. Можливо,

це хтось з ОУН-УПА який загинув під час національно-визвольної боротьби біля Борщова на Тернопільщині з рук советів»⁴⁶. Тадей Карабович припускає, що це міг бути станичний УПА Бартків на псевдо «Батько»⁴⁷.

До «великої сімки» тут додалися поети Вадим Лесич та Василь Барка. Ґрунтовно представлено в річнику й перекладний блок: Вісенте Алейксандре (Vicente Aleixandre) у перекладах із іспанської мови Вольфрама Бурггардта, Юліана Пшибося (Julian Przybós) – із польської мови Вадима Лесича, Жака Превера (Jacques Prévert), Іва Бонфуа (Yves Bonnefoy) – із французької мови Жені Васильківської, Жорже де Ліма (Jorge de Lima), Мануеля Бандейри (Manuel Bandeira), Артура де Азеведо (Artur de Azevedo) – із португальської Віри Вовк, Гарта Крейна (Hart Crane), Ділана Томаса (Dylan Thomas) – з англійської Жені Васильківської. Підхід до вибору авторів для перекладів мав добрий відгук у літературознавців. Зокрема, Емануїл Райс відзначив:

Обдарована молодь, яка випускає (на жаль, нечасті і то-ненькі) «Нові поезії» іде ще даліше. Вона вже не задовольнюється визнаними знаменитостями, як Кльодель чи Еліот. Вона перекладає і Карера Андраде, і Пессоа, і Гарта Крейна. Такий вибір указує на основне знайомство з світовою літературою і на самостійність смаків, і на зацікавлення не тільки широковідомими літературними явищами, але тим, що гарне і мало відоме. Я розумію, що наприклад Мануель Бендейра в Бразилії втішається великою славою. Але Віра Вовк була одна з перших, що перекладали його на яку-небудь іншу мову⁴⁸.

Інтенція молодих пізнати нове, цікаве у світовій поезії викликає радість у Райса, хоча він і має окремі поради для них.

Із п'ятого номера у річнику вже немає поезій Жені Васильківської, окрім усіх інших поетів НІГ тут опубліковано твори Вадима Лесича та переклади з іспанської мови Вольфрама Бурггарта поезій Хуана Рамона Хіменеса (Juan Ramón Jiménez). Мають добру нагоду представлення своїх робіт і художники – Гуцалюк, Прокуда, Божемський, Соловій, Геруляк, Оленська-Петришин.

Найвищий інтермедіальний потенціал вирізняє журнал за 1964 р. «Ось вийшло вже шосте число “Нових поезій”, автографне

з графікою наших мистців, число, якого в нашій літературі ще не було», – писав Бойчук, пишаючись оригінальністю цього видання⁴⁹. І він мав підстави для такої гордості, позаяк це справді унікальний номер щодо komponування текстів і графічного оформлення. Поезію кожного учасника групи (крім Васильківської) супроводжує візуальний ряд певного художника. Прикметно, що всі тексти представлено не звичним друкованим способом, а писаними від руки поетами. Тексти-автографи Бойчука доповнює графіка Пачовського (1931–2010). Окрім цих робіт, художник ілюстрував книжки поета «Час болю» (1957) та «Вірші для Мехіко» (1964). На думку Романа Яціва, ці праці різнить формально-пластичний ключ: «Час болю» звертає увагу експресивним ладом, «Вірші для Мехіко» – намаганням знайти образну парафразу культурно-антропологічному мотиву, а графіка в «Нових поезіях» прикметна оригінальним імпровізаційним ходом⁵⁰.

Мистецтвознавець констатує сугестивність його техніки, метафоричну палітру творів, синтетичність художнього мислення, що постало, зокрема, й завдяки «системному плеканню художником музики як найбільш абстрактного з мистецтв»⁵¹. Борис Пачовський тривалий час співпрацював із музичними журналами (наприкінці 50-х років ХХ ст. був мистецьким керівником журналу «Musical America», музичної компанії «Lids», а від 1963 р. стає художнім редактором у найавторитетнішому в США в галузі грамофонної музики журналі «Stereo Review»). Репродукції у «Нових поезіях» наділені, безсумнівно, інтонацією й ритмом, у яких проступає меланхолія віршів Бойчука («Величання», «Негр сидить посередині дороги і б'є у барабан», «Подорожній», «Третя осінь», «Христос», «Викликання»). Антін Малюца, міркуючи над тим, як вирішує для себе Борис Пачовський проблему переміни реальності на мову мистецтва, порівнює його вихід до абстракції з «шуканням алгебраїчної формули для мотиву з конкретно переліченими об'єктами»⁵². Так само він зумів знайти відповідну «формулу» абстракції для поезії Бойчука, втрапивши в його тональність із відлунням «вічних тем».

Поезія Андіївської (поема «Перетинки» та уривок із «Базару») постає в оформленні робіт Гуцалюка, і це теж вдалий міжмистецький тандем. Резонують зображення художника на сторінках до поеми «Перетинки», у яких читач впізнає якісь образи, із громадженням образів у тексті. Мистець певною мірою продумав

оформлення на основі принципу компоновання, притаманного поезії Андієвської, яка тяжіє до сюрреалізму. Відзначу, що ці сторінки нагадують одне з видань Хмелюка, про поезію якого відгукувався Тарнавський, проєктуючи його творчість на принципи модернізму, сповідувани НІГ⁵³. Йдеться про книжку «1926, 1928, 1923», видану гектографічним способом, яка відображає вершину експериментів поета. Поєднання текстів, які теж передано рукописним шрифтом, і графіки як допоміжного засобу тексту у Хмелюка нагадує принцип представлення «Перетинок» Андієвської в «Нових поезіях». Уривок із «Базару» Гуцалюк ілюструє вже іншим способом: це не хаотично нагромаджені образи, багато з яких все ж можна ідентифікувати, а напрочуд динамічні й виразно ритмічні абстракції, які передають базарний шарварок, що в Андієвській створюють ракли (шахраї, злодії) із сулією самогону («ракли зреклися прохолоди: сулія – всім, усім – свобода...»). В інтерв'ю Бойчуку Гуцалюк заакцентував на тому, що ритм для нього є четвертим елементом (після композиції, рисунку, кольористики), і в цих зображеннях через повторні елементи він його уміло творить у графіці⁵⁴. Наступна сторінка журналу, віддана Андієвській, репрезентує коментар про «синтетичні вірші», який наведу повністю:

Синтетичні вірші це поєднання слова, малюнку й музики. Музичні «невми» в тексті означають не тільки окремі тони або їх співвідношення, але й цілі музичні фрази, залежно від контексту (дивися окрему таблицю означення музичних знаків і теорію, бо звуки не ідентичні з досі відомими). За одиницю коливань кожного тону береться інша кількість коливань, ніж у досі знаних музичних системах. У музиці, як і в математиці, існує можливість створення «не евклідових» музичних систем. Це насамперед реформа тону як такого в забарвленні без зміни його константних коливань. «Розщеплення» тону. Інтерпретатор, виходячи з зазначених «невм», може імпровізувати, як у джазі⁵⁵.

Емма Андієвська дає зразок синтетичних віршів. По написаному двома видами чорнила тексту, до того ж не надто каліграфічним почерком, якщо порівняти з попередніми сторінками, розкидані червоні й чорні кружальця – напівзафарбовані, повністю зафарбовані і

просто кільця з крапочками всередині і без. Кружальця розташовані здебільшого парами (більшість із них паралельно одне одному або частково накладені одне на одне). Через усю сторінку тягнеться червоно-чорний знак, зумисне недбало «кинений» через текстовий простір. Отож, поетеса впроваджує читача у візуальну (зорову) поезію, маючи амбітну мету залучення й музики в цей синтез. Безперечно, це апогей новацій, генеза яких йде ще від експериментів французьких поетів Стефана Малларме (Stéphane Mallarmé), Блеза Сандрара (Blaise Cendrars), Гійома Аполлінера (Guillaume Apollinaire).

Наступним дуєтом у «Нових поезіях» є Тарнавський та Прокуда. Поет презентує поетичну прозу під назвою «Місто», яку досить скупю, проте доречно навіть тематично, обрамовує графіка – лише перед початком тексту й пів сторінки після тексту. Прикметно, що використано знакові для художника образи ландшафтної тематики, а саме нью-йоркські краєвиди, у яких Соловій акцентував власне на мостах, які «в його зображенні мають квалітет загадкової містерії»⁵⁶, а також свідчив про «моторошний аромат мареного світу» образів Прокуди («ці ландшафти перебувають на загадковій межі – на межі між поставанням і загибеллю»⁵⁷). Міст, кам'яниці, собор, ринок, ратуша та інші елементи міста в поезії Тарнавського резонують із зображеннями Прокуди.

Поезія Рубчака постає в оформленні Ґеруляк, яку Яців не випадково назвав «інтригуючою естетичною загадкою»⁵⁸. Почерк поета напрочуд каліграфічний, 4-рядкові строфи, вірші римовані, тож на перше враження цей автор найменше вписується в журнальну поезику, засновану на модерністичних пошуках. Мову Рубчака значною мірою модернізує художниця, чия графіка експлікує, на мою думку, пошук «дару середини», як пише поет: серед її робіт одна вирізняється чіткістю відрізків й гострокутністю, натомість інші графіки згладжені, заокруглені, лінії почасти розмиті. Рубчакова «мова» модернізму відкривається й міжмистецьким ключем, адже він поетично інтерпретує музику («вірш «Моцарт», якому саме відповідає абстрактне гострокутне зображення»). Власне три роботи Ґеруляк суголосні із трьома віршами поета («Моцарт», «Освіта святого Франціска», «Камінь»), і їхнє розташування тут вельми значуще.

Поезію Патриції Килини «Якась касида» мистецьки оформила Аркадія Оленська-Петришин, яка творить у не меншій імпрізаційній свободі, ніж Слава Ґеруляк. Темпераментний свавільний

графічний вихід художниці справляє враження раптовості, прориву, водоспадної бурхливості (камінь і вода – чільні образи касиди), і тло А. Оленської-Петришин дуже органічне. Припущу, що художниця йшла власне за ходом думки поетеси. Метаморфози – ключові рушії образів Килини:

під чорним поглядом чужинця
хмари перетворюються на гнізда
і дороги на водоспади
і вежі на бурі –
і гори й скелі згоріли
не пожежею Трої
лише заходом сонця...
я б відвіяла сизий пісок,
відвіяла б блискуче каміння,
відвіяла б темну ринь.
І поволі, із піску, із каміння, із ріні
піднялися б рожеві пальці,
поволі б піднялися руки і стегна,
й груди, і лице, і ціле тіло:
жіноча постать з рожевого мармуру
місцями чорна, але не знищена⁵⁹.

І експресія форми, запропонована художницею, стає відзеркаленням цих метаморфоз, відтворенням поетичного темпераменту Патриції Килини.

Поезія Віри Вовк постає в оформленні Богдана Божемського. Перше зображення – це жіночий портрет, квіти і маска, друге – сова. Віра Вовк представлена у річнику трьома баладами – «Балада про маску на карнавал», «Балада про щоглу», «Балада про опришкову любку», і певна референтність між образами-символами художника і цими текстами зберігається. Анімалістика – тема Богдана Божемського, сова – один із його улюблених образів, який доречний для притчової поетики Віри Вовк.

Роботи Гніздовського супроводжують поезії Барки: це портрет у профіль і фрагментарні графічні вставки на сторінках. Це упевнене ілюстрування: поезія «Сонце милосердних» проілюстрована сонцем, а вірш «Хата, що напроти війни» – зображенням хати з полум'ям

із боків і з даху, до того ж впізнавано стиль Гніздовського – дисциплінований, лаконічний, стриманий. Художник добре відчуває взаємозв'язок між образом і словом, тож не випадково в його доробку є багато ілюстрування та графіки до книжкових обкладинок. Свого часу Юрій Шевельов писав про роль Якова Гніздовського в оформленні журналу «Арка»: «Ще перед тим, як читач починав читати журнал, він уже бачив, що це не просто журнал, що це – свято»⁶⁰. Свято творив художник, долучаючись і до «Нових поезій».

Після поезій представлено шарж поета за підписом Його – це Орест Слупчинський. Він виконав художнє оформлення книги «Театр-Студія Йосипа Гірняка й Олімпії Добровольської», а також «Спомини» Йосипа Гірняка.

Вірші Рафаеля Альберті (Rafael Alberti) зі збірки «Про янголів» в перекладі з іспанської мови Вольфрама Буртгардта представлено в оформленні Юрія Соловія, «одного з найрадикальніших сповідників і проповідників модернізму»⁶¹. Юрій Тарнавський пише в есеї «Акварій у морі», а також наголошує у приватному листі, що вважає Юрія Соловія, як і Вольфрама Буртгардта, дійсними членами групи.

Ігор Котик відзначив спорідненість між поетичними текстами й художніми роботами «на рівні світовідчужання й техніки творення образу» та в цьому аспекті згадав усі тандеми. «Взаємодія слова і візуального образу в шостому випуску “Нових поезій” видається найбільш концептуальною»⁶², – підсумовує дослідник, і з ним не можна не погодитися.

У журналі за 1965 р. опубліковані поезії шести учасників НІГ та вірші Марка Царинника, Олега Коверка і Юрія Коломийця, а також переклади Пабло Неруди, Цезаря Вальехо, Мігеля Ернандеса (Miguel Hernández Gilabert), Пауля Целяна (Paul Celan). У восьмому номері вміщені вірші поетів НІГ та переклади Ф. Лорки різних перекладачів.

У дев'ятому номері за 1967 р. використано для оформлення графіку лише одного художника – портрети «ньюйоркців» авторства Гуцалюка. Варто висвітлити творчу постать цього мистця докладніше, адже він був близьким до групи й зазнав її впливу у творчості. Зокрема, це з'ясовується з його інтерв'ю Бойчукові, вміщеному у журналі «Терем» за 1981 р., цілий номер якого було присвячено художникові. Прикметне уведення до розмови інтерв'юера, що дає своє бачення «взаємиміні між малярством і поезією», про що вже тут було згадано⁶³.

Отож, це ще одне зі свідчень Бойчука про креативну роль малярського товариства для групи і «конвертацію» рецепції творів художників в інспірації для власних творчих процесів. Визнає вплив поезії Нью-Йоркської групи на свою пізнішу творчість і Гуцалюк, стверджуючи, що вона, зокрема, «звільнювала від наявного, буквального бачення об'єктів»⁶⁴. Знайомство з молодими поетами, які «зірвали з традиціями і почали будувати нові вартості», допомогло йому визволитися. Його «сірий період» творчості, який Бойчук вважає найкращим⁶⁵, сугерували поезії (художник пригадує, що це був вплив Андієвської або самого Бойчука), які «були побудовані на одній букві чи одному мотиві»:

Це мені допомогло відкривати казковість сірої тонації. Я тоді побачив, що небо не мусить бути синє, а дерево зелене, – що можна будувати все виключно ритмічно. Ритміка в поезії дуже важлива, а в малярстві чомусь дуже мало звертається уваги на ритм, а завжди на композицію, рисунок, кольорит, – для мене ритм є четвертим елементом, який такий же важний, як кольор⁶⁶.

Творчість Любослава Гуцалюка можна «шухлядкувати» до різних напрямів: сюрреалізм (під впливом побачених робіт Пабло Пікассо (Pablo Picasso), Жоржа Брака (Georges Braque), Анрі Матісса (Henri Émile Benoît Matisse)), абстрактний експресіонізм, імпресіонізм, синтетичний реалізм. Отож, це маляр, який змінюється й шукає, а тому модерністське мотто «зроби це по-новому» актуальне для нього («Я не хотів би ніяк повторювати зробленого, а знайти щось нове – хай погане, але нове», – останні його слова в інтерв'ю⁶⁷). Водночас Бойчук у спогадах міркує про хибне захоплення художника Парижем, який вже не був мистецьким центром, і його рішення жити з мистецтва, що неминуче означає підлаштовуватися під смаки покупців:

Я постійно говорив про це Любкові, весь час наштовхував його на експериментацію, на новацію, але він щиро признавався, що він не був людиною концепцій і малював те, що сприймав зором і пам'яттю⁶⁸.

Він не є концептивним чи інтелектуальним малярем, про що сам говорить, тому для нього важливим є сам процес творчості, часто підсвідомий й спонтанний. «Логіка – це прийом, який в малярстві не має багато примінення. Вона добра в реальному житті, а в малярстві вона є гальмою, яка стримує чоловіка від свобідного вислову»⁶⁹, – стверджує Гуцалюк. Хоч він не був людиною ідей, а «чистим» малярем (Бойчук), Гуцалюкові близькі творчі засади поетів групи. Тому, зокрема, захоплена його мистецтвом Віра Вовк, яка «перекладає» творчу манеру художника на літературу: «Любокова палета – вельми щедра на кольори, з кожної, я сказала б, необароккової картини вибухає гейзером життєрадісність і мерехтить в гарячому, плинному світлі»⁷⁰. Поетеса свідчить, що Гуцалюки «були близькими Нью-Йоркській Групі поетів, обстоювали їхній смак і захищали перед обстрілами традиціоналістів, Любко робив нам усім портрети й обкладинки до книжок»⁷¹. Прикметно, що не часто художник вдається до зображення людей, (навіть в інтерв'ю Богдан Бойчук констатує, що він не має відношення до людини як до об'єкта), однак він зробив портрети Віри Вовк, Богдана Бойчука, Марка Царинника, Патриції Килини, Юрія Тарнавського, Богдана Рубчака, Емми Андіївської, які вміщені в «Нових поезіях» за 1967 р.

Також у цьому номері дебютує Данило Струк та вміщено переклади Антоніо Мачадо (Antonio Machado) з іспанської мови Вольфрама Бурггардта, Луїса Симпсона (Louis Simpson) з англійської мови Марка Царинника, а поезії Еудженіо Монтале (Eugenio Montale) з італійської переклав Богдан Рубчак.

Інтермедіальність річника «Нові поезії» за 1968 р. теж яскраво виражена. Прикметно, що вперше імена графіків фігурують у змісті журналу. Кожен із художників мав нагоду представити до десяти робіт, таким чином, запрошуючи до персональної міні-виставки. Читач-глядач може розглянути роботи Оленської-Петришин, яка демонструє зміну малярської манери (представлено її фігуративні роботи на противагу попереднім абстрактним рішенням), гранично експресивний стиль Соловія, переважно рослинні «теми» Ієруляк, несподівано олюднену графіку Гуцалюка, незмінний «фірмовий» стиль Гніздовського та розкуті роботи Пачовського. Крім шести сталих учасників групи, опублікували тут свої поезії Катерина Горбач, Юрій Коломиєць й Олег Коверко. Прикметно, що поезія і графіка за певними образними домінантами або пафосом перегукуються.

Катерина Горбач своєю меланхолією, тугою, «здеформованим смутком і болем», почасти й катастрофізмом («Гроби», «Кінець») втрапила в мінорну тональність образів Аркадії Оленської («На самоті», «Тіні», «Маски»). Юрій Тарнавський переконливий у тандемі з Юрієм Соловієм. Його поезію «Діти квітів» ще супроводжують роботи «Глядачі», «Однодумці» Оленської, а «Вініл», «В'єтнам», «Червона голубка» в діалозі з похмурою й трагічною графікою Соловія. «Мої попередні образи намагалися агресивно маніфестувати жах екзистенції, біль, катаклізми й тягар існування»⁷², – свідчив художник у публікації 1975 р., і його «бунт проти агресії» перетинається з експресіоністичною поетикою Тарнавського, який теж партикулює тілесність, сугеруючи екзистенційну невлаштованість людини і заперечення насильства. Два вірші Рубчака накладаються на рослинні теми Геруляк. Її ж переважно «рослинні» роботи увиразнюють «білі теми» Коломийця: сім віршів, у яких пори року владарюють над природою, містом, людиною, а вітер – наче головний герой усюди. Перехід до віршів Коверка («Весняна носталгія про тебе», «Втеча», «Сірі казарми», «Дотик», «Будень») у діалозі з пейзажами, інтер'єром, актом Гуцалюка ознаменовує бентегу й гармонію «сочистих барв почувань».

Олег Коверко – поет глибинних видив, крихітних спогадів, трудного кохання, елегійного смутку; ці вічні ліричні мотиви він зодягає в догранично модерну лірику,

– так охарактеризовано його в «Координатах», причому зі слухною порадою «позбутися дивних, як на такого оригінального поета, впливів українського пізнього романтизму»⁷³.

Окремі поетично-візуальні збіги між Коверком і Гуцалюком у «Нових поезіях» цілком співзвучні, графіка прагне ілюстративних функцій: наприклад, виразно еротичний вірш «Доторк» супроводить «Акт художника. Прикметний і «діалог» портретів – авангардний «Портрет Гуцалюка після його автопортрету» Соловія і портрет Соловія у виконанні Гуцалюка, які немов означили крайні точки стильової амплітуди, притаманної графіці цього збірника. Лише ці дві роботи художників могли б стати ілюстрацією до тези Богдана Бойчука про те, що «малярське життя тої генерації баянсувалося між двома протилежними полюсами: Юрій Соловій – Любослав Гуцалюк»⁷⁴. Віра Вовк

репрезентує у «Нових поезіях» симфонію «Київ» (звернімо увагу на її визначення жанру), і їй дісталися в «ілюстратори» улюблений Любослав Гуцалюк та Яків Гніздовський із його «містичною декоративністю» (Юрій Соловій). Яків Гніздовський добре припасований тут до Патриції Килини і її «мінімальних поезій». Основа поетично-візуальної злагоди – структурний принцип одного образу: рослинам художника («Соняшник», «Кукурудза», «Будяк», «Букет» та інші) відповідає образ, який розвиває у вірші поетеса, – камінь, прапор, неона літера тощо. Завершує річник «Нові поезії» 1968 р. дует Бойчука з Пачовським. Богдан Бойчук представив тут уривок із поеми «Подорож з учителем», а Борис Пачовський – серію робіт, які укладаються в продуману композицію: «Прихід», «Роздоріжжя», «Стремління», «Любов», «Шукання», «Відхід». Борис Пачовський репрезентує фігуративну графіку, акцентує тілесність, уникаючи облич чи їхнього увиразнення. Поет із художником прозвучали суголосно, давши своєрідний висновок до концепції видання. Варто згадати, що 1976 р. поема «Подорож з учителем» вийде окремою книжкою у видавництві Нью-Йоркської групи. Це теж інтермедіальне видання: на сторінках книжки експонує чималу серію графічних робіт Гуцалюк.

Поетично-скульптурний номер «Нових поезій» вийшов 1969 р. У змісті теж вказано усіх авторів – і поетів (Марко Царинник, Олег Коверко, Богдан Бойчук, Патриція Килина, Богдан Рубчак, Віра Вовк, Юрій Коломиєць, Роман Бабовал, Юрій Тарнавський), і скульпторів (Кость Мілонадіс, Михайло Урбан, Олександр Гуненко, Григорій Крук, Михайло Дзиндра, Григорій Пецух). Це важливий інтермедіальний річник, що репрезентує новаторські роботи скульпторів-модерністів. Скульптури не пов'язані змістовно з поетичними текстами, вирізнити відповідні дуети художників і поетів неможливо. Можна, однак, порівнювати мистців, як свого часу це зробив Бойчук щодо поетів групи, за рівнем новаторства й експериментування. Отож, річник відкривають скульптури Мілонадіса й вірші Царинника. Споріднює їх власне радикальна модернізація, експериментальність, герметизм.

Царинник – поет не стихійний, а інтелектуальний. І, як величезна більшість інтелектуальних поетів, він не знайшов свого стилю інтуїтивно: він свідомо вибирає його,

МОДЕРНІСТСЬКІ ПРАКТИКИ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ...

– зазначено в «Координатах»⁷⁵, і річники «Нових поезій» із віршами поета це засвідчують. Марку Цариннику притаманний найвищий коефіцієнт інноваційності, заснований на інтенції епатувати «чіпкими словами». «Хірургічно чисті лінії» дротяних скульптур Костя Мілонадіса Василь Качуровський прирівнює до зорової поезії, вважаючи їх антитезою традиційній скульптурі як масі, сформованій у просторі:

Твори Мілонадіса з їхнім багатством композиційних змін мають у собі спільну характеристику моцартівської легкості, делікатності, вишуканості. У своїй цілості вони справляють помножене, зінтенсифіковане приємне враження. Глядач не старається висортувати зорові враження з поодиноких творів, як це звичайно буває, а залишається із загально піднесеним настроєм, наповненим злитим багатством чистих поетичних почувань⁷⁶.

Акцентуючи на складності формального аналізу й інтелектуального обговорення цих творів, мистецтвознавець вважає, що вони не призначені для відкритих публічних місць і «шукають ближчих розмов з глядачем»⁷⁷. Як бачимо, річник Нью-Йоркської групи став своєрідною «локацією» для такого контакту.

Творчість Урбана репрезентована металевими фігуративними скульптурами («Дослідження», «Галопуючий кінь», «Сидяче торсо», «Сидяча жінка») та абстрактно-геометричними формами дерев'яної скульптури («Студія до великої скульптури», «Форми сну», «Еротичний тотем» та інші). В інтерв'ю 1991 р. Бойчуку, опублікованому у «Світо-виді», який, до слова, споряджений «експозицією» робіт скульптора, найвищий драматизм металевих скульптур у його доробку М. Урбан пояснював «тим, що людина осамітнена»:

Оточення стало чужим для людини (через технологічну революцію), і вплив того оточення на неї – негативний. В наш час космічне поєднання людини з цілістю занедбане. Людина не може почуватися частиною оточення, бо воно чуже. З цього випливає драматизм і трагізм. Отже, позитивні елементи з нутра людини і негативні ззовні – творять

НАТАЛІЯ МОЧЕРНЮК

напруження, драматизм. А неспроможність поєднати ці полюсності – творить трагедію людини. Все це я віддавав у відповідних формах⁷⁸.

Отже, художник мислить як філософ-екзистенціаліст й часто інтуїтивно втілює свої думки й відчуття в скульптурі. Різьблені скульптури, на думку Качуровського, «оповиті глибокою емоційною таємничістю», однак це не пов'язано із сюрреалізмом, а є радше «містерією природних сил», чимось «примітивно-загадковим»⁷⁹. Невипадково і щодо мистецтва Урбана він вдається до порівняння з музикою й поезією:

До його скульптур можна повертатися, як повертаємось до добрих музичних творів, в яких завжди відкриваємо щось нове, цікаве, приємне. Твори Урбана треба оглядати довше й спокійно, їх треба просто читати, як читаємо поезію – з увагою рядок за рядком. На його працях можна спостерігати одну композиційну конфігурацію за другою, одну експресивну лінію руху, що переходить у другу⁸⁰.

Твори Михайла Урбана супроводжують поезії Олега Коверка й «Заклинання» Богдана Бойчука з еротичними мотивами, а також перші вірші з циклу «Сім єгипетських пісень» Патриції Килини. Наступні її вірші представлено в своєрідному скульптурному обрамленні Гуненка, загадкові назви робіт якого інтригують не менше, ніж форми із міді й бронзи. Скульптор не раз збуджував цікавість таємничими назвами абстрактних творів: у мистецтвознавчих працях їх розглядають як вказівку на національну приналежність (наприклад, «Poliksana», «Babarapa», «Hadunca», «ChohoNashcho», «Naschi»⁸¹), натомість у річнику таких немає («Чульван», «Бетроспа», «Таньярі», «Меморенц», «Тірат» та інші). «Художник абстрагується від конкретної дійсності, але композиції, які притягують своєю загадковістю, нерідко викликають асоціації з природними явищами», – зазначає Наталя Мартиненко⁸². І справді роботи Олександра Гуненка провокують упізнавання, хоча й безуспішне. Такий творчий принцип нагадує експерименти в поезії Царинника, коли формально морфологія і синтаксис тексту наче відповідають граматиці, однак семантика відсутня («ваш аліях байцує букви

б'ючки та бон ви не візьмете в адут бо тут багер зеленого бані-та...»⁸³. Розбалансованість слова і значення, форми та сенсу творить площину асоціативності. Гуненкові скульптури доповнюють і вірші Богдана Рубчака з циклу «На полях Іліади», а також перші поезії Віри Вовк з циклу «Півні з Барселош». Інші вірші авторки чергуються з репродукціями скульптур Крука.

Після «космічного» Костя Мілонадіса, «загадкового» Михайла Урбана й «містичного» Олександра Гуненка у скульптурній галереї часопису з'являється мистець, який працює на міметичних засадах і втілює, як висловився Святослав Гординський, «селянський комплекс». На протигагу динамічним скульптурам згаданих мистців, різби Крука викликають враження статуарності, статичності, сили⁸⁴. Отже, чим привабив нью-йоркських модерністів цей скульптор? Григорій Крук, як і Віра Вовк, не відкидає традиції, шукаючи власного виразу, відповідного добі. Як зауважує Володимир Попович, «хоч Крук був визначним і талановитим скульптором, але не був цілком “визнаний”, бо його творчість занадто різнилася від традиційних клясичних скульптур, до яких ми привикли, а для авангардного мистецтва він був замало абстрактний і замало “шокуючий”»⁸⁵. Юрій Соловій, стримано оцінюючи його творчість і воліючи побачити більше самоаналізу у нього, все ж завершує свій розгляд позитивним висновком про імпульсивну гру матеріалом і свіжість акту творчості, йому притаманного: «У цих творах (“Злодій”, “Помивачка”, “Чекаючий”) переживаємо спазм творчого акту, що обіцяє потрясаючі консеквенції»⁸⁶. Прикметно, що роботи «Злодій», «Помивачка» (тобто «Жінка, що має долівку») репродуковані у річнику. «Крізь шибу скульптури» Крука можна розвивати тему про роль змісту в модернізмі.

Модернізм встановляли письменники, художники, композитори й режисери своєю творчістю чи, точніше, унікально – новаторською властивістю стилів своєї творчості. Зміст, при тому, був ознакою стилю, або в гармонії зі стилем, або зовсім відсутній,

– категорично писав Бойчук у рецензії «Невивчений український модернізм» на монографію Гундорової «Проявлення слова»⁸⁷. Якщо, на думку Богдана Бойчука, «зміст не може бути модернізмом», то Юрій Шерех, навпаки, акцентував на тому, «що модерність не конче

виключає зміст, навіть – *horribile dictu* – публіцистичність»⁸⁸. Тема змісту й форми у модернізмі актуалізується й через модерністський код краси, тож не випадково Гординський, пишучи про різьби Крука, міркує про «гарні» і «негарні» теми:

В мистецтві – кожна тема є мистецька, поетична, і не існує естетики теми. Мистець образотворчий, як і поет, творить праобрази речей, піддані особливим законам гармонії форми. Естетика буде тут елементом зовсім зовнішнім, вона може існувати або й ні, може бути більшою чи меншою мірою приваблива, проте вона не вирішує сама собою мистецького твору. Ось чому теми «негарні» можуть бути зовсім гарні в мистецькому творі, якщо тільки вони будуть позначені індивідуальною формою, тобто новим її відкриттям, об'явленням»⁸⁹.

Роботи Крука супроводжують і вірші Коломийця, у яких він, сказати б, поетично опросторює світ. Водночас вірш «Бурлака» підібрано немов як доповнення до тем Крука.

Поезії Р. Бабовала опубліковано в синхроні зі скульптурами Дзиндри («Плазун», «Торсо», «Архиерей», «Танок», «Молитва», «Борці»). Вірші поета вже з назв означають екзистенційні вектори («День знову», «Змислове», «Твоє місто», «Дилема», «Сумління», «Обмеження»). Логіку включення Дзиндри у річник додатково обґрунтовувати не треба: на думку Соловія, «він є піонером відновлення невеличкої традиції модерної скульптури в українському мистецтві»⁹⁰. До слова, висвітлюючи попередній розвиток скульптури, мистецтвознавець вирізняє саме Крука, від праць якого «свіжістю повіяло», однак він змушений констатувати, що «максима мистецтва», пов'язана з першорядною роллю своєрідної мови та експресії, уневажнена у Крука: «він перейшов на плятформу соціально-гуманного коментатора, значно послаблюючи свою мистецьку мову – образкову експресію, жаргоном іншої мови»⁹¹. Натомість Дзиндра – виразний скульптор-модерніст. Із Соловієм вони знали ще зі школи, із львівських часів. Богдан Бойчук пригадував, що Михайло Дзиндра був єдиною людиною, з якою Юрій Соловій спілкувався на «ти»⁹².

Завершується річник 1969 р. творами Тарнавського з циклу «Анкети» та різьбами Пецуха («Існування», «Приятелі», «Ловець»,

«Ліс», «Полонина», «Підйом», «Дикий кабан», «Невільник»). Поетика скульптури Пецуха дещо нагадує стиль Крука. Він творив у дереві як фігуративні роботи (переважно анімалістичні), так і абстрактні різьби. Володимир Попович акцентував на неповторності його творчої манери:

Символічні скульптури Пецуха є чи не найцікавіші в його доріжку і є унікальні в світовому мистецтві. Пецух не пішов за жадним сучасним мистецьким напрямом, він створив свій власний стиль, і, як це буває з оригінальними мистцями, він має вже своїх наслідувачів⁹³.

У спареному останньому номері за 1970–1971 рр. опублікували свої твори лише три учасники з «великої сімки» – Богдан Бойчук, Патриція Килина і Юрій Тарнавський, до них приєдналися Юрій Коломиєць, Роман Бабовал, Олег Коверко, Марко Царинник. Це вже був сигнал про завершення діяльності групи. Водночас поети демонструють готовність до подальших експериментів, і навіть на матеріалах річників можна простежити амплітуду їхніх пошуків. У контексті інтермедіальності варто відзначити поезії Тарнавського на Соловйові теми. Образотворчу частину журналу репрезентує кераміка Геруляк. Мисткиня була однією з найактивніших серед поетично-мистецького товариства, зокрема «головним декоратором у середовищі Нью-Йоркської Групи» (Бойчук).

Роман Яців пише про її активну участь у дискусіях інтелектуалів щодо шляхів сучасного мистецтва («pro et contra традиції вносилося «на панель» поетів нью-йоркської групи»)⁹⁴. Сучасний мистецтвознавець констатує «тріумф символічного мислення» в керамічних роботах Геруляк (власне згадані в публікації Яціва «Зефірина», «Зевс і Афіна» представлені в цьому річнику). Юрій Соловій виокремлював її непересічний таланти у ділянці кераміки, її експонати «великої естетичної інтенсивності», у яких помітна ранньомодерністична тенденція упрощування, майже золотарська ажурність в окремих творах, зображення архаїчного органічного життя. У неї, як і в Дзиндри, «не знайдеш взгляду до питань на злобу дня (з соціологічними і технологічними відтінками проблем); формальна схожість – то тут, то там – з мистецтвом нашого сторіччя теж здебільшого “архаїчні”»⁹⁵. Суголосно з цими міркуваннями звучать

НАТАЛІЯ МОЧЕРНЮК

спостереження Лариси Залеської-Онишкевич у листуванні з Тадеєм Карабовичем:

Вона сильно прагне вислову в трьох вимірах. Саме в цім заспокоює її кераміка, бо крім трьох вимірів, вона може в ній передати ще й поверхню – інтерпретацію природи. Саме тому вже кілька років Слава Ґеруляк в більшості займається керамікою. Вона вважає, що в кераміці не завжди треба бути серйозною – можна з гумором підходити до своїх виробів (коли малярство вона вважає більш зобов'язуючим). Якщо приглянутись кераміці пані Слави – чи це дівчинка зі шнурком, чи воїн зі списом, чи люди з піднесеними в молитві руками, чи символічний гуцул на рибі, – у всіх я бачу лагідні риси, з незамітною усмішкою, щось як завжди вираз пані Слави⁹⁶.

Безумовно, видання річника «Нові поезії» увійшло в історію української літератури як зразок оригінальної літературної періодики, цікавий експеримент із журнальною формою. Слушні міркування про завершення його видання зробив Карабович:

В еміграційному літературознавстві та взагалі в середовищі діаспори обійдено мовчанням припинення випуску «Нових поезій». Не позначили цього факту еміграційні газети чи відомі екзильні діячі та навіть літературний журнал «Сучасність». Припинення видання щорічника «Нові поезії», як можна припускати, було внутрішньою справою самої групи. Для Нью-Йоркської групи 80-ті роки принесли літературну активність у щомісячнику «Сучасність». Остап Тарнавський, задумуючись над існуванням української еміграційної преси, дуже стримано висловився на тему «Нових поезій», хоча тоді сам видавав періодичне видання «Слово» і знав, як важко редагувати елітарні літературні видання, які завжди мають нішевий характер. Щорічне видання «Нові поезії» було такою нішевою міфічною заявою, і це стало причиною припинення його виходу⁹⁷.

Поетика журнальної форми, у якій велику роль відігравав візуальний компонент, розширює функціональність естетичного впливу на читача, який неминуче повинен долучитися до діалогу з

МОДЕРНІСТСЬКІ ПРАКТИКИ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ...

авторами, продукуючи свої інтерпретації як поезії, так і візуальної складової, а часом і пошуку відповідності між ними.

«Нові поезії» були виданням Нью-Йоркської групи найперше для себе самих. Завдяки цьому виданню автори переконалися, що хай невелике, а все ж коло зацікавлених у модернізації української поезії існує. Переконалися й у тому, що спротив модернізаційним процесам не менш реальний

– фіксує І. Котик значення видання⁹⁸. Елітарність річника «Нові поезії» постала на основі «рефлексів краси», втілених поетами в оригінальних метафорах, які породила їхня розкута уява. Долучилися до цього своєю модерною творчістю й художники-модерністи. Природно, що така журнальна стратегія гуртувала обмежену аудиторію читачів, готових сприймати новаторську літературу й мистецький контент. Однак стратегічний курс на міжмистецьку співдію буде продовжено у «Світо-виді» у 90-х роках ХХ ст., який відродив це угруповання, а також в окремих книжках.

III

Поетична творчість усіх учасників Нью-Йоркської групи різною мірою оприявнює візуальність художнього мислення авторів, що уможливорює певні аспекти інтермедіальних стратегій. Найбільш потенційну й розгалужену міжмистецьку практику на межі література – образотворче мистецтво – репрезентує Віра Вовк. Її творчість демонструє різні форми взаємодій з образотворчим мистецтвом, яке збагачувало й урізноманітнювало поетику як окремих творів, так і цілих поетичних та прозових книжок, увиразнюючи модерністські інтенції.

Віра Вовк починає публікуватися у «Нових поезіях» з другого випуску і стає сьомою учасницею Нью-Йоркської групи. Письмениця не раз обумовлює свій особний творчий шлях, який не вкладається в концепцію жодного угруповання. Як пише Надія Гаврилюк, ґрунтуючись на листуванні з Вірою Вовк:

Будучи осторонь українського літературного життя, письменниця влилася в літературне життя еміграції, але і тут стояла одинцем, і, за її словами, не приписує себе до жодної

НАТАЛІЯ МОЧЕРНЮК

літературної групи: «З Нью-йоркчанами в'язала мене короткотривала дружба й видання в “Нових поезіях”», – наголошує письменниця (31.05.2019)⁹⁹.

Все ж Віра Вовк була активною у групі, сміливо опонувала колегам, коли не погоджувалася з їхньою думкою, тож її публікації у «Сучасності», зокрема вагоме слово в дискусії з Юрієм Тарнавським щодо перекладів поезії Фредеріка Лорки Миколи Лукаша, ферментували творче життя Нью-Йоркської групи, повертаючи до неї увагу культурних кіл. Промовистими є міркування письменниці у цій дискусії, що актуалізують її позицію щодо традиціоналістів і модерністів:

Осоружні так претенсійні традиціоналісти (бо мистецтво, якщо воно не мертво, завжди шукатиме нового вислову), як і претенсійні авангардисти, які з презирством ставляться до культури, що їх виростила. Дух скромности і ревне шукання Правди мусять нам відкрити очі на істину, що в модернізмі дуже мало зовсім нового, що різні його первні сягають до скельних малюнків Лібії чи Піренеїв, що брак пропорції відомий і романським скульптурам, що кубізм починається десь на фресках Джотто, що сюрреалізм відомий не тільки на картинах Босха, але і в іконографії середньовіччя. З другого боку: те, що сьогодні нове, завтра буде старомодне. І крайні модерністи (з духом нетолерантности), і крайні традиціоналісти проявляють той сам гріх: брак загальної культури¹⁰⁰.

Віра Вовк тепло відгукувалася про групу та її учасників. В інтерв'ю Карабовичу вона сказала: «Від тієї динамічної групи всього можна було сподіватись. Всі вони, мимо різниць у літературному смаку і особистому стилю, несли в собі, з початку помітний, великий мистецький потенціал»¹⁰¹. Спільним для них було, на її думку, «намагання піднести престиж української культури в світі», а найважливішим у її контактах із групою був «свіжий літературний вітер» «новизни, особливо формального й лексичного порядку»¹⁰². «Кожна доба витворює своє притаманне обличчя, свою мистецьку мову», – у «Нью-Йоркських зустрічах» Віра Вовк свідчить, що цілком погоджувалася зі своїми новими друзями Нью-Йоркської

групи з їхнім творчим кредо¹⁰³. Осібність Віри Вовк у групі можна визначити за її інтенцією не забирати голосу традиції в модерністичній поезії. Констатуючи скепсис, а часом кпини й образи старших щодо поетичної екстраваганції молодих поетів, вона свідчить: «Моя власна творчість не викликала такого гострого конфлікту, бо її можна було примістити десь посередині між традицією й модернізмом, хоч часом також і мені “обривалося”»¹⁰⁴. Вона ж чи не найактивніше втілює у своїх виданнях міжмистецькі концепції.

Генеza інтермедіальної стратегії Віри Вовк заснована на великому інтересі письменниці до інших видів мистецтва, зокрема образотворчого, обізнаності зі світом мистецтва різних епох, постійних контактах і спілкуванні з мистцями. У поезії, прозі, епістолярії та мемуаристиці непоодинокі мистецькі інкорпорації, які актуалізують творчість знаних художників світу (Леонардо да Вінчі (Leonardo da Vinci), Мікеланджело (Michelangelo), Рафаель (Raffaello), Ієронім Босх (Jheronimus Anthonissoen van Aken), Ель Греко (Δομήνικος Θεοτοκόπουλος), Поль Сезан (Paul Cézanne), Поль Гоген (Paul Gauguin), Сальвадор Далі (Salvador Dalí) та багато інших). «Хвилює, дивує і притягає» її італійський Ренесанс. Багатий мистецький інтертекст у творах Віри Вовк становить один із виявів інтелектуалізму, культивованого модернізмом. Прикметне й таке зізнання авторки в «Духах і дервішах», що дає розуміння естетико-світоглядних засад письменниці: «Мої студенти люблять мої виклади тому, що я не читаю тільки про літературу, але говорю загально про історію, духовні течії, мистецтво і музику, щоб створити їм округлу картину якоїсь епохи»¹⁰⁵. Отже, це констатація її синкретичної візії світу, у якій естетика доби розкривається у холістичній концепції культури.

Цікавить поетесу й сучасність. У спогаді «Мої друзі» вона зізнається: «Цікаве є те, що мої найближчі друзі переважно працюють у мистецтві або музиці. Моє спілкування з письменниками розраховане на творчу віддаль»¹⁰⁶. Серед мистців-друзів Ріо-де-Жанейро вона згадує Авґуста Родріґеса (Augusto Rodrigues), Марію Люсію Фрейре (Maria Lucia Freyre), Сілейду де Кампос-Фернандес (Cileida de Campos Fernandes), Ньютона Кавалканти (Newton Cavalcanti), Вальтера Баччі (Walter Bacci), які цікаві їй як поінформованістю сучасними творчими процесами, так і самим мистецтвом, яке не цуралося модерністичних експериментів.

НАТАЛІЯ МОЧЕРНЮК

Надзвичайно широко представлено в її мемуарній прозі та епістолярії український мистецький світ. Широкий спектр культурних інтересів авторки, зокрема й у візуальних мистецтвах, репрезентує її листування з Богданом Горинем і Василем Стусом. Її чуття прекрасного, рефлексії над новими візуальними враженнями, а зрештою і власні мистецькі практики, передусім захоплення витинанкою, формували «граціозну вглибленість» творчої натури поетеси, яку відзначив В. Стус. У статті «Київ шістдесятих років» письменниця згадує про приємність «грітися в поетично-мистецькому оточенні» інтелектуалів, які збиралися в Ірини Стешенко, пані Орисі (Світличні, Василь Стус, Євген Попович, Іван Дзюба, Іван Драч, Лесь Танюк, Микола Воробйов, Леонід Череватенко, мисткині Алла Горська й Галина Севрук)¹⁰⁷. Віра Вовк розповідає, що «пересилала Стусові репродукції наших західних художників, особливо Зої Лісовської, Любомира Гуцалюка, Юрія Соловія та Якова Гніздовського, інформуючи його про важливі культурні події, і він був незвичайно вразливим сприймачем»¹⁰⁸.

У її спогадах серед портретів є світлі образи українських мистців Іванни Нижник-Винників та Юрія Кульчицького, яких вона відвідувала в легендарному «Закутку» в Мужені та допомагала підготувати їхні монографії.

Віра Вовк постійно цікавилася новинами з мистецької царини, стежила за виставковою діяльністю мистців, спілкувалася з багатьма з них. Отож, роль контактів авторки з мистцями, а також досягнення творів малярства, графіки, скульптури стає творчим каталізатором мистецької інтеракційності на різних рівнях творчості. Віра Вовк тяжіє до художників модерного звучання, мистецтво яких репрезентує широку амплітуду експериментів і шукань.

Окремо варто висвітлити її враження про контакти з художниками на тлі мистецького життя українського Нью-Йорка. Тут вона не лише виступала неодноразово з читанням віршів і прози, а й робила виставки витинанок і приватно зустрічалася з мистцями Соловієм, Геруляк, Гніздовським та іншими, визнаючи пізніше, що вони збагатили її своєю творчістю.

Неодноразово вона згадує художника Мирослава Радиша, з творчістю якого ознайомилася завдяки дружині Оксані вже після його смерті. «Помешкання Міяковських-Радишів при Колюмбійському бульварі – то святиня мистецтва, бо розвішані на стінах

картини Мирослава Радиша вводили мене завжди в якесь поетичне підсоння»¹⁰⁹. У спогадах «Мережа» вона стверджує, що споглядаючи роботи художника, «уявно ходячи його стежками, я відчула хвилювання його вражливості, а то більше ніж звичне знайомство»¹¹⁰ і присвятила його творчості вірш. Юрій Соловій наголошував на почуттєвості й «емоційній скалі бравурної техніки й палітри» малярства Мирослава Радиша, його хисті піднести фарбу «до меж зорової музичності»¹¹¹, а також акцентував на засадах модернізму, актуальних для творчості митця. Як бачимо, поетеса була чутливою до новацій і зуміла проинятися «інтонаціями космічних містерій» малярства Радиша, навіть не спілкуючись із самим художником.

Як вже згадувалося, не раз фігурує у спогадах Віри Вовк і Любослав Гуцалюк. Він є одним із героїв її поетизованих мемуарів «Коляда на Щедрий вечір», декорованих верлібрами-присвятами друзям, які відійшли. Поетеса була під сильним враженням його творчості, пояснити яке можна характеристикою його малярської поетики, яку дав Соловій:

Його артизм полягає в творенні серій із спільним знаменником і лірично-мрійливим коренем. Його мистецтво безсумнівно ліричне; воно відображає світ у ліричній атмосфері; його образи свого роду аспірина для стурбованої душі. У його світі немає гроз, небезпеки або болю. Його ландшафти, квіти й натюрморти мають вигідну температуру, привітний клімат і приємні для ока. Програмою його творчості є творення ілюзійного світу»¹¹².

У поемі-сатирі «Магіяда», у якій поетеса хотіла увіковічити своїх друзів, та, на жаль, не завершила задуму, художникові випав такий портрет:

Малює майстер, Любко Гуцалюк,
Віньети нам до поетичних збірок,
Труди признавши нам умів і рук
Та різних інших естетичних мірок.
Хіба не відав дикий мамелюк
Про всі трофеї поетичних зірок,

НАТАЛІЯ МОЧЕРНЮК

Бо в нас сензацій завжди гей-гей-гей!
І кожний з нас на сцені корифей¹¹³.

Підсумовуючи, відзначу добротне «міжмистецьке» інтерв'ю Тадея Карабовича з Вірою Вовк, у якому вона відповіла на багато конкретних питань про митців, із якими спілкувалася, зокрема про Якова Гніздовського, Григорія Крука, Ярославу Геруляк, Юрія Соловія, Опанаса Заливаху, Аллу Горську, Галину Севрук¹¹⁴.

Серед усіх художників виокремлюються постаті, творчість яких відобразилася у літературі Віри Вовк, давши поштовхи для її художніх пошуків в окремих книжках. Письменниця прагне розвинути теми, закладені в малярських чи графічних роботах, і це відбувається ніби за принципом конкретизації формули через певні приклади. Водночас Віра Вовк приглядається і підбирає до своїх поезій відповідні репродукції художників-модерністів, які суголосні її поетиці, – це інший варіант міжмистецької співдії. Твори Михайла Дзиндри, Юрія Соловія, Зої Лісовської-Нижанківської функціонують у Віри Вовк, слугуючи за точку відліку для системи її образів. Оскільки авторка вирізняє передусім зразки модерного мистецтва, часто абстрактного і ненаративного, вона як літератор має великі можливості співтворчості, нагоду додумати візуальні алюзії того чи того мистця, розвинути мистецький символ у власний текст. Твори Віри Вовк, а точніше – літературно-мистецькі збірки, навіяні мистецтвом згаданих мистців, є зразками цікавого й оригінального творчого «прочитання» і переосмислення образотворчого мистецтва.

Перед тим, як висвітлити інтермедіальні практики письменниці, пов'язані з такими виданнями, варто заакцентувати на візії авторки щодо книжки, яку вона мислить як артефакт. На Міжнародній виставці книжок у Буенос-Айресі 1988 р. Віра Вовк виступає із доповіддю «Книжка як мистецький об'єкт». У доповіді «Мої бібліотеки», яку письменниця підготувала для виголошення на посвяченні нової бібліотеки в Києво-Могилянській академії 2007 р., вона висловлює і таку думку:

Під час моїх подорожей по світу я відвідала славу бібліотеку міста Мехіко, оздоблену ззовні прекрасними мозаїками, що здалека притягають відвідувачів, і тоді подумала, що слід поєднувати духовну й конкретну красу також у кожній

МОДЕРНІСТСЬКІ ПРАКТИКИ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ...

книзі, себто дбати не тільки про її зміст, але також про її зовнішній вигляд, щоб книжка поєднувала в собі різні ви-міри естетики»¹¹⁵.

Естетизація книжки через поєднання текстів із відповідними репродукціями не є винятково модерністичною інтенцією, та стратегія підбору зображень актуалізує власне оптику модернізму. Певною мірою такий підхід вважається продовженням інтермедіальних стратегій, заявлених у «Нових поезіях», зокрема у номерах із найвищими міжмистецькими коефіцієнтами. Прикметно, що літературно-мистецькі видання передбачають і перекладацький аспект: поезія репрезентована українською мовою та в перекладах іншими мовами.

Отже, літературно-мистецькі збірки можна узагальнити в таку систему:

1. Антологійні видання (переклади української поезії і репродукції робіт українських художників): «O cantaro» (1973); «Der Baum» (німецька версія) (1975).
2. Авторські альбоми (текст і візуальне представлення авторства Віри Вовк):
 - «Мандалія» (1980);
 - «Казка про вершника» (1992);
 - «Вікно навстіж» (2004);
 - «Сьома печать» (2005).
3. Тексти Віри Вовк – візуальне представлення художників:
 - «Меандри» (1979) (Зоя Лісовська);
 - «Триптих» (1982), «Карнавал» (1986) (Юрій Соловій);
 - «Святий гай» (1983) (Михайло Дзиндра).

Перекладний проєкт «O cantaro» підпорядкований місії Віри Вовк, яку вона бачила перед собою, – знайомити світ з українською культурою. Ця збірка її перекладів українських поетів португальською мовою «O cantaro», яка системно і з тонким чуттям проілюстрована роботами українських художників (і з України, і з діаспори), виходить 1973 р., тобто найшвидше після згортання виходу «Нових поезій», ставши орієнтиром для подальших практик такого спрямування. Віра Вовк упроваджує португаломовного читача не лише у світ української поезії (Василь Симоненко, Ірина Жиленко, Микола Вінграновський, Василь Стус, Ліна Костенко, Іван Дроч,

Ірина Калинець, Євген Гуцало, Леонід Кисельов, Григорій Чубай, Василь Голобородько, Богдан Рубчак, Богдан Бойчук, Марко Царинник, Роман Бабовал, Олег Зуєвський, Юрій Тарнавський, Патриція Килина, Женья Васильківська, Микола Воробйов, Валерій Ілля, Віктор Кордун, Василь Рубан, Іван Гнатюк, Емма Андіївська, Степан Гостиняк, Ліда Палій та ін.), а й малярства і графіки, почасти кераміки та скульптури (Любослав Гуцалюк, Зоя Лісовська, Ярослав Мацелюх, Богдан Сорока, Галина Севрук, Стефанія Шабатура, Володимир Патик, Андрій Бокотей, Ярослава Геруляк, О. Крип'якевич, Аркадія Оленська-Петришин, Мирослав Радиш, Яків Гніздовський, С. Лада, Василь Курилик, Теодозія Бриж, Іван Марчук, Олег Мінько, Опанас Заливаха, Роман Петрук, Юрій Соловій, Микола Андрущенко та ін.). Віра Вовк обирає художників модерного звучання, тож представлене мистецтво демонструє широку амплітуду експериментів і пошуків мистців.

«Моя португальськомовна книжка українського мистецтва і поезії *O cantaro*», – так називає збірку Віра Вовк у листуванні з Юрієм Соловієм, висловлюючи жаль із приводу малого зацікавлення виданням з боку української громади, попри високі фахові оцінки («Те видання тодішній директор Музею Модерного Мистецтва в Ріо-де-Жанейро Роберто Тейшейра Лейте назвав “одним із найкращих видань у цілій Бразилії за останніх десять років”»):

А йшлося про видання матеріалів, яких тоді не було можливим видати і Україні, які становили собою культурну новину і культурний обов'язок еміграції¹¹⁶.

Витинанки у творчості Віри Вовк є, по суті, ще одним видом мистецтва, у якому вона досягнула успіху. Про це свідчать, передусім, персональні виставки, які відбувалися у різних країнах, починаючи із 70-х років ХХ ст. (Ріо-де-Жанейро, Нью-Йорк, Торонто, Київ). Окрім того, свої витинанки письменниця використовувала для оздоблення обкладинок книжок, і з них можна експонувати велику галерею робіт. Ще цікавішими є книжки, у яких кожен текст поєднується з окремою витинанкою. Тадей Карабович в інтерв'ю з письменницею цікавився стимулом до таких оформлень, і вона розповіла, як виник її інтерес до цієї творчості:

Початок моїх витинанок – дуже дивний. Однієї ночі я прокинулась із незвичним бажанням щось витинати з паперу. Знайшла в кухні якийсь синій папір до обвивання хліба, зложила його вчетверо й почала, зовсім підсвідомо, тяти. Вранці пішла до міста, накупила кільканадцять аркушів кольорових листків і зготовила щось із сотню мандаль, із яких зробила виставку в університеті Святої Урсулі у Ріо-де-Жанейро. То, мабуть, клич предків...¹¹⁷.

У витинанках Віри Вовк пульсує народна традиція, у якій вона вчиться лаконічності, вміння візуально висловлюватися мінімумом художніх засобів. Однак мисткиня не приборкує повністю декоративність, не обмежує себе в кольоровій гамі, змушуючи «дзвінко» звучати ці паперові експромти. Віра Вовк переважно культивує квіткові мотиви та геометричні композиції. Її витинанки засновані на симетрії, вирізняються асоціативним потенціалом, динамічні й енергетичні. Запозичивши мистецтвознавчу теорію, можемо констатувати, що роботи Віри Вовк – самостійні мистецькі одиниці, з подальшою потребою в сконцентрованому спогляданні, позаяк їм притаманна експозиційна функціональність¹¹⁸. Однак цей «ключ предків», діалог із традицією перетікає в оригінальний модерний мистецький самовираз, кодами до якого є свобода й імпровізаційність. Модерністська постава авторки увиразнюється ще більше, коли витинанка постає в супроводі художніх текстів.

Мандала, магічне коло, сакральний символ, що використовується в буддизмі в медитаціях, стає концептуальним образом поетично-візуального поєднання у збірці «Мандаля». Перший однойменний із назвою збірки вірш розвиває семантику символу:

Тисячойменний спорудив
 Своєю премудрістю
 На принципі ладу
 Велетенську мандалю.
 Так кожна мандаля
 Береже окрушину ладу,
 А кожен лад окрушину мудрости,
 А кожна мудрість ховає в собі
 Одне з Його тисяч імен¹¹⁹.

НАТАЛІЯ МОЧЕРНЮК

Окрім того, не раз у збірці в афористичних мініатюрах висловлено думку про розмаїття рецепцій, широкий спектр асоціацій, свободу співтворчості, що теж перегукується з образом мандали («Ту саму хмару з золотими торочками/ чернець бачить як храм,/ подорожній як дерево,/ а юнак – наче крила в леті» («Хмара»)¹²⁰; «Бя-дерці сніжинка –/ балерина між небом і землею,/ спраглому – манна пречиста ні для кого,/ дитині – мандала на темному рукаві,/ поетові – іскра в обличчі місяця,/ сироті – сльоза на лиці сонця./ А Богові – просто сніжинка» («Сніжинка»)¹²¹ та ін.). Власне тема творчості так чи так зринає у цій та інших літературно-витинанкових книжках авторки. Зокрема, у збірці «Сьома печать» Віра Вовк роздумує про долю митця, творче покликання, жертвовність в ім'я мистецтва. Ірина Жодані проаналізувала функціональність витинанок у книжках авторки, виявивши певні відмінності:

якщо у «Мандалі» «вони становлять фактично одне ціле з медитативною поезією і досить часто символіка мандали допомагає зрозуміти зміст словесної частини, виявляючи при цьому певну приховану синонімію на рівні денотата, то в «Казці про вершника» вони швидше виконують роль звичайних ілюстрацій, тільки в поодиноких випадках привносячи у твір якісь нові нюанси значень. У збірці «Сьома печать» орнамент та література доповнюють одне одного через символіку кольорів та окремих елементів, що творять візерунок орнаменту¹²².

Тотожні функції візуального витинанкового ряду дослідниця вбачає і в збірці «Вікно навстіж»¹²³.

В інтерв'ю «Віра Вовк – як перекладач», опублікованому в журналі «Сучасність» 1984 р., на питання, чи планує авторка і надалі видавати збірки з витинанками – «видання з поєднанням кількох медіумів», які «приносять читачам велику радість і насолоду», Віра Вовк висловила надію на видання ще двох-трьох книжок із наліплюваними картиночками¹²⁴. Окрім цього, вона братиме свої тенденції витинанки на обкладинки книжок – аж до останньої книжки «Героїка», що вийшла друком вже по її смерті.

Витинанка постає своєрідною метафорою інтермедіальності: через вирізаний кольоровий папір прозирає основа іншого кольору,

і саме накладання двох кольорових планів витворює нове естетичне враження. Віра Вовк не толерувала «приписування» їй у наукових розвідках різних творчих амплуа, в яких проявила себе лише принагідно й ситуативно. Однак витинанка зафіксована у її естетичному «паспорті» масштабною творчою реалізацією й наділяє її легітимним статусом художниці, тож її поетично-візуальна практика стає свідченням не лише поєднання мистецтв, а й діалогу модернізму із традицією.

У вже згаданому інтерв'ю «Віра Вовк – як перекладач» письменниці, коментуючи спонуки до поєднання віршів із репродукціями творів сучасних мистців, каже: «Люблю суміш літератури й мистецтва, літератури й музики»¹²⁵. У хронології першим із таких видань з'явилося тримовне видання «Меандри», що репрезентує поєднання зображень і текстів вершиною міжмистецької співдружності Віри Вовк і Зої Лісовської, ґрунтовний аналіз якого свого часу запропонував у рецензії «Меандрами Віри Вовк» (1981) Богдан Рубчак. Він, відзначаючи високий рівень видання в авторському й видавничому аспектах, рясну багатосторонність книжки, пише про дві її версії, одна з яких містить французькі й англійські переклади поезій, а друга – португальські та німецькі; до того ж, перша містить чимало як перекладацьких недоліків, так і редакційних¹²⁶. Ця розвідка актуалізує тримовне видання «Меандри» з португальським переспівом Терезії де Олівера (Theresia de Oliveira) і німецьким переспівом Уве Шмельтера (Uwe Schmelter). Літературознавець обстоює думку, що «Меандри», які є одночасно і збіркою поезій, і мистецьким альбомом, презентують поезію Віри Вовк та образотворче мистецтво Зої Лісовської «на рівних правах»:

Якщо Вовк і Лісовська хотіли виявити якусь «кривність душ», чи навіть менш безпосередні перегуки талантів, то таке свідчення вийшло, як на мене, зовсім непереконливо. Не тільки, що немає в даній книжці *внутрішнього* зв'язку між поезіями й картинами (хоч помітні, вряди-годи, намагання взаємної тематичної – себто, *зовнішньої* – ілюстрації), але будь-яку спорідненість між цими двома дуже різними творчими темпераментами навіть неможливо уявити. Обидва мистці творять на цілком інших рівнях чи, так би мовити, в цілком інших кліматах: не тільки образи, але навіть синтакса Віри Вовк

НАТАЛІЯ МОЧЕРНЮК

не підходить до рішучої міметичности та формальної закінчености Лісовської, яка в своїх картинах не допускає «темних місць», переливань форм, візуальних багатозначностей» (курсив автора – Н. М.)¹²⁷.

Натомість Лариса Залеська-Онишкевич вважає, що в «Меандрах» тематика картин Зої Лісовської більш-менш побічно відбита у віршах Віри Вовк¹²⁸. Отож, питання міжмистецької взаємодії вартує додаткового розгляду.

Експресіоністичну емоційність живопису Лісовської поетеса часом врівноважує нотами філософічного розмислу. Провідну тональність, за задумом поетеси, щораз задає художниця і її робота. Спершу представлено малярство, що зображає людей, і їхні фігури у Зої Лісовської динамічні, як відзначала сама Віра Вовк, розквітлі, вітальні¹²⁹. Кореспондування слова і візуальності, вочевидь, уможливується в точці спільного інтересу до екзистенційних питань. Однак тут є також багато урбаністичних і природних пейзажів, натюрморти з грибами і соняшниками, вірші до яких доповнюються асоціаціями про людину, поетично «антропологізуючи» природний світ. В окремих поезіях можна спостерегти спробу якщо не перекодування чи цитування образотворчого мистецтва, то інтенцію звучати резонансно, так чи так творити гармонійні інтервали із зображенням. Поетеса розгортає окремі візуальні елементи в поетичні образи, водночас є вірші герметичні, зв'язок із малярською роботою у яких встановити неможливо. Прикметний і потяг до синестезійності. Роман Яців дослідив малярські стратегії творчості Зої Лісовської, відзначаючи чуттєвість, фундаментальну як у її характері, так і в малярських творах, де функцію емоції виконує колір і світло, а також безбережжя тієї «сваволі імпульсу», з якої народжується художній образ¹³⁰. Вірі Вовк імпонує невимушеність, імпульс, часто імпровізаційність малярки, яку вона легко підхоплювала на рівні поетичному. «Зоя “барвить”, я “навітлюю”»¹³¹, – висловилася поетеса у «Духах і дерев'яшах» щодо їхніх творчих темпераментів із посестрою.

Зоя Лісовська тяжіє до експресіонізму, а Віра Вовк часто послуговується прийомами з імажиністської естетики, та це не перекреслює можливості візуально-вербального діалогу в межах одного видання. У «Меандрах» поетеса підхоплює певні ідеї та настрої художниці, яка задає тональність для багатьох поезій, і, таким чином,

твориться діалог мисткинь та мистецтв. Михайлина Коцюбинська, акцентуючи увагу на тому, що Зоя Лісовська не ілюстраторка, а співавторка книжок Віри Вовк, вирізняла «виразний зоровий ряд, внутрішню змістову і настроєву співзвучність» у «Меандрах» та вказувала на роль асоціативності в поетиці поетеси:

Асоціативний світ буйний і розмаїтий, асоціативні хвилі наочуються одна на одну, творячи єдину стихію. Кожна з цих хвиль, як і тенденція до взаємопереливання їх, до синтезу – належить до свята святих Віри Вовк, зумовлюють характер її еволюції і водночас якусь особливу цілісність її поетичного доробку¹³².

Саме на асоціаціях постає композиційне пов'язування віршів і картин. Різноманітні роботи Лісовської, представлені у збірці, викликають вірші-репліки поетеси. Іноді асоціації виникають буквально за ключовими словами, які є вже в назвах робіт: малярська робота «Соняшники й маки» породжує поетичні «Соняшники гукають...», «Сходи на горб» – «Драбина Якова...», «Прялі», «Мати з дитиною» та інші. У них поетично актуалізується певний візуальний образ із картини, і таких віршів найбільше. Можна вирізнити вірші, основою яких стала інтенція вловити рух, динаміку, ритм, притаманний малярським полотнам («Вогонь»).

Не можна обійти увагою поезій, асоціації у яких постають із емоційних перегуків із картинами: роботи «Зустріч», «Коханці» передають щем, бентегу, схвильованість. Ці відчуття реїфіковані через систему образів-символів міфологічного й християнського походження. Суголосно з «Бурею» Зої Лісовської звучить вірш Віри Вовк, у якому буря метафорично роздвоюється – і в небі, і в тілі. Поетична «репліка» авторки стосується і образу, і настрою, твореного малярською темою. Лариса Залеська-Онишкевич саме так тлумачить функції репродукцій мистецьких робіт у пізніших збірках, які «в ніякому разі не є “ілюстраціями”-прикрасами, тільки конкретним зоревим й настроєвим спільним пов'язанням, який немов додає зовнішню рельєфність»¹³³. Водночас вірші Віри Вовк не є жодним чином екфразами до картин, поетеса може «процитувати» окремі образи у відповідних верлібрах, художниця лише задає провідну тональність своєю роботою.

Часом поетеса підтримує діалог, йдучи за кольором і світлом, які випромінює живопис художниці: так сприймається вірш «Вібрації світла / тераси сходи голуби...», що супроводжує сповнений світла «Прованс» З. Лісовської, контрастуючи з попередніми похмури-ми палітрами. З роботою «Альбі», виконаною у насиченій червоно-гарячій гамі з синіми акцентами, Віра Вовк немов переключається фразою у вірші «мандрівник мачає заграву в колодязях».

Є чимало герметичних віршів, семантика яких надійно закрита для читача, однак для мисткинь за тим чи тим поетичним світом криються їхні враження, спогади, розмови, переживання. Наприклад, Богдан Рубчак, намагаючись дати трактування одного з віршів, свідчить: Віра Вовк «сказала в прилюдній розмові, що ця фраза стосується картини Лісовської “Троїсті музики”, однак функцію фрази в тексті поезії таке пояснення від авторки не пояснює»¹³⁴. Отже, зв'язок між візуальним та текстовим рядами помітний і пунктиром закладений у композицію збірки, яка повинна розвинути концепцію «Меандрів» (повторюваний мотив, який творить неперервна звивиста лінія, – така візуально-образотворча основа назви, що може символізувати людське життя, долю).

Вірі Вовк імпонує у малярстві художниці чуттєвість, невимушеність та «сваволя імпульсу» (Роман Яців), які вона підхоплює і філософські наснажує на поетичному рівні. Так постає складний художній матеріал, який вимагає читача як співтворця. Богдан Рубчак покладається на його уяву, яка має якнайтісніше співпрацювати з уявою поетки, зважаючи на «калейдоскоп недоговорень, мозаїку уламків»¹³⁵. Візуальний план значною мірою активізує читачьке мислення, тож у міметичних зображеннях можна шукати пояснень до складної метафорики поетеси. Поєднання картини і тексту – це виклик для читача, інтерпретація якого буде іншою, ніж коли б перед ним були окремо зображення і текст. Відзначеним літературознавцем розмаїтим інтонаціям Віри Вовк (від плинності спокійно виговореної мови до нервового, рваного викладу, різкої стаккатності, навмисної задиханості ритму) відповідають різні візуальні наративи (сюжетні сценки, пейзажі, переважно урбаністичні, натюрморти), співзвучно висловлюючи багато мотивів, спільних для обох мисткинь – мандрів, втрати, визволення, перетворень. Багато ідей перетинається через образ Дафни, який не раз використовує Віра Вовк. Компонуючи це видання на два «голоси», упорядниці прагнули до самовираження й вислову своїх творчих кредо.

Для реконструкції світоглядних основ Віри Вовк необхідно дешифрувати поетичну «партію» її ліричної героїні. Поетеса надає перевагу безособистісній суб'єктній організації, віршів від першої особи є значно менше, до того ж це «я» ще рідше відкривається в жіночому роді. Вона уникає безпосередніх виявів своїх почуттів й емоцій, пропонуючи відтворювати їх за багатим й символічно на-наженим образним світом, візуальний потенціал якого відзначили всі дослідники творчості Віри Вовк. Зокрема, Рубчак, незважаючи на свій скепсис щодо синтетичного задуму «Меандрів», змушений констатувати зумовленість мистецької сили поетичних образів у збірці природою «мистецько-словесного альбому»:

Причина їх особливої барвистості й візуальної переконливості в цій книжці, мабуть, ще в тому, що вони мають перевагу з репродукціями картин Лісовської: пригадуємо, що це видання задумане як не тільки образотворчий, але й словесний «альбом»¹³⁶.

Літературознавець акцентує на «прецизному – майже малярському – спостереганні світу», притаманному Вірі Вовк, та «імажиністичному трактуванні дійсності», яке вона пропонує у поезії. Міметичний живопис Зої Лісовської стимулює розвиток образів металогічного типу у Віри Вовк. Візія поетеси – «Зоя «барвить», я «навітлюю» – стала творчим принципом у мистецько-словесному альбомі «Меандри».

Наступним виданням, яке склалося у творчому діалозі з мистцем пензля, стала драматична поема «Триптих до циліндрових картин Юрія Соловія» (1982). Порівняно з попереднім виданням, «Триптих...» вирізняє вищий рівень модерністичного експерименту, і забезпечує його значною мірою художник, про якого вже було неодноразово згадано. Як Антоничу судилося стати речником АНУМ, яка об'єднувала мистців, так Соловію випала роль «навіпки» – висловити концепцію модерністської творчості сучасників. Він зумів артикулювати багато програмових засад модернізму, актуалізованих у творчості поетів та мистців, близьких до Нью-Йоркської групи. Юрій Соловій аж ніяк не забирав хліб у літературознавців і літературних критиків із кола групи. Передусім мистець писав про образотворче мистецтво, однак мав хист узагальнення й зумів піднятися

НАТАЛІЯ МОЧЕРНЮК

до загальнотеоретичних мистецьких проблем, які бачив на зразках різних видів мистецтва.

Мистецтвознавчі тексти Ю. Соловія, опубліковані у різних виданнях, а також зібрані у збірнику «Про речі більші ніж зорі. Про мистецтво, про мистців, про різне, про себе» (1978), дають розуміння потужності естетико-філософської думки мистця. Він був глибоким теоретиком мистецтва, мистецтвознавцем-критиком і, водночас, художником, активну діяльність якого подивлялися члени групи. Зокрема, про це згадує Бойчук, маючи Соловія за свого натхненника: «Його великі полотна, абстрактно-фігуративні, були дуже співзвучні мені своєю експресіоністською силою. Тож кожного разу, коли Соловій показував мені свої нові картини, я мав гнітюче почуття, що не дорівнюю йому у творчості ні мистецьким рівнем, ні кількістю»¹³⁷. Роль ірраціонального причинку в мистецтві, настанова на «звільнення від пут пристрастей», що є краса в модернізмі, сенси безпредметного мистецтва, рецепція модернізму – такі питання висвітлює Юрій Соловій, провокуючи до дискусії інших авторів, зокрема й Віру Вовк.

В інтерв'ю Тадеєві Карабовичу Віра Вовк так відповіла на питання про мистецькі зв'язки з Юрієм Соловієм:

Соловій дуже дружив з цілою Нью-Йоркською групою і з Ігорем Костецьким. Ми всі часто бували в нього в гостях, і він робив нам обкладинки й ілюстрації до книжок. Його працями прикрашені дві з моїх власних: «Триптих» (1982) і «Карнавал» (1986). У «Спогадах» я помістила наші тодішні погляди у «Метеморфозі двох паралельних монологів», що було його ініціативою¹³⁸.

Юрій Соловій – автор обкладинки і до збірки поетеси «Капша хреста» (1969). У «Магіяді» йому присвячено такі рядки:

Щебече друзям Юрій Соловій,
Стають мазками трелі на мольберті,
І біля нього весь нью-йоркський рій,
До його *credo* вуха всі одверті.
З усім плісенним він проводить бій,
І не ховає погляду в конверті.

Усе відцвіле слід метати в кіш,
І ні до чого гонор там чи гріш¹³⁹.

У восьмому листі з «Метаморфози двох паралельних монологів» натрапляємо на згадку про «Триптих» у такому контексті: Юрій Соловій зізнається, що має мрію – «монументальний пам'ятник (скажімо: масштабів піраміди), у якому зберігалися б свідчення про наш народ», однією з концепцій до якого міг би бути проєкт «Розп'яття для мільйонів» – «кольорові репродукції такого проєкту поміщені у виданні “Триптих” Віри Вовк»¹⁴⁰. Власне такий пам'ятник, як стверджує Соловій, «був задуманий як мистецький твір у трьох циліндрових приміщеннях, із тематикою: 1. *Падучі ангели*; 2. *Розп'яття*; 3. *Страшний суд*»¹⁴¹. І Віра Вовк погоджується, що це дуже цікавий задум. Вона розвинула ці візуальні частини у драматичний текст. Цікаво, що до «Триптиха» мала бути надрукована партитура:

Я хотіла, щоб музику до Триптиха komponувала Стефанія Туркевич-Лукіянович, наша велика, хоч маловідома композиторка. На жаль, вона померла, ще поки я закінчила твір, який справді задуманий для сценічної постановки»,

– засвідчила письменниця в інтерв'ю¹⁴².

«Пов'язаність поетичного триптиху з малярським є явна й конкретна», – констатує Лариса Залеська-Онишкевич у рецензії на твір, акцентуючи також перегук твору зі збіркою Ігоря Калинця «Підсумовуючи мовчання» (1971)¹⁴³. Отже, релігійний, універсальний вимір Віри Вовк поєднує із сучасністю, з подіями в Україні. З драматичного полотна легко впізнати постаті Валентина Мороза, Надії Світличної, Алли Горської. В іншій статті Залеська-Онишкевич означає «Триптих...» як «містерійне дійство з поєднанням зорового медіуму і плянованого музичного»¹⁴⁴.

Незважаючи на перегук із сучасністю, алюзіями на ситуацію в Україні, релігійним планом, це твір виразно модерного звучання, яке йому забезпечує значною мірою й зв'язок із далеким від очевидної наративності живописом художника. Висвітлюючи складність перекодування переважно абстрактних картин Соловія на образи літератури, Жодані акцентує на основному «знарядді» перекладу, яким є символіка кольору, а до допоміжних зараховує форми

НАТАЛІЯ МОЧЕРНЮК

предметів, силуети, їхнє розташування на картині та рамки творів живопису¹⁴⁵. Справді, можна вловити певні домінанти образів у візуальному й текстовому вимірах. Першій дії «Падучі ангели» відповідають однойменні дві роботи, в яких на блакитному тлі нанесені нервові різкі чорно-білі фрагментарні замальовування, ніби роздратоване розписування ручки, водночас на першій із них додано маленькі дози червоної й жовтої барв. Цій асоціації боротьби добра зі злом відповідає голос світлих ангелів у першому псалмі, які стверджують: «і скинув ангела/ і вибрав пророків/ з-поміж пастирів/ бо землю посіли прегорді». Друга дія «Розп'яття» відштовхується від зображень зі значно багатшою колористикою – жовтий, синій, червоний, а також чорні уламки, які, здається, постали з розбиття якоїсь цілості і на яких можна побачити різні знаки.

На першій роботі в центрі на жовтому тлі проступає символ Бога всевидячого, знак просвіти й свідомості, а на другій роботі його заступить чорний хрест. Віра Вовк з першої частини «Голосіння», яке віддає мирноносцям, артикулює магістральну тему:

Плач перший голос людини
ми родилися з болю
з плоттю на подобу хреста...
але нічого на світі
понад людину в зеніті
вона перевершує ангела...
тому нам болить
оглядати себе
в кривому дзеркалі
де не любов а хула
не милосердя – пиха
не поцілунок лиш ніж¹⁴⁶.

І третя дія «Страшний суд» розвивається від двох робіт, у яких художник акцентує не стільки колористичну, скільки темне і світле тло, на якому нагромаджені фігури, що асоціюються з головами (згадаймо принагідно незавершений грандіозний проєкт Соловія «1000 голів»), та зумовлюють амбівалентні інтерпретації: з одного боку, це голос художника за людину, а з іншого – можлива ідея знеособлення, нівеляції людського. На другій із цих робіт виразна

яскрава жовтогаряча смуга, що розділяє простір на дві частини, які Жодані тлумачить як ріку, що розділяє муки й блаженства, пекло й рай¹⁴⁷. Віра Вовк почитає третю дію з голосу прочан у першому з семи віршів «Захід сонця»:

Допливаємо до незнаного берега
 допиваємо чашу
 час заплатити трясеною мірою
 за добро що нам подаровано
 дати хліб за камінь рибу за гадину
 залишім помсту в руках Премудрости
 наша ненависть наш бунт
 непомітні перед вічним світлом
 не міняють ритму природи
 але любов засягає
 до зоряного покрова...¹⁴⁸.

Лариса Залеська-Онишкевич слушно відзначила, що в «Триптиху» і форма, і тропи є оригінальними й дуже ефективними¹⁴⁹, а отже, поетеса «підсумувала мовчання» на трагічні теми про Україну й дисидентів у особливий спосіб, який уможливив і водночас увиразнив попередньо Юрій Соловій, із яким Віра Вовк в одному світоглядному силовому полі.

Збірка оповідань «Святий гай» (із португальським перекладом авторки Терезії де Олівейра (Theresia de Oliveira) (1983) постала як своєрідний імпровізований літературний коментар скульптур Михайла Дзиндри, розвинувшись в однойменні зі скульптурами (за винятком першої) химерні оповідання, часом сюрреалістичного змісту. Юрій Соловій творчість Михайла Дзиндри окреслив абстракціонізмом, обумовивши, що мистець шукає комбінації форм почасти символічного значення. Також він констатує, що «в працях з дозою катаклізму чи можливої трагедії ... розсіяний гармонійний і лагідний гумор»¹⁵⁰. На мою думку, ці характеристики і привабили Віру Вовк. Оповідання «Святого гаю» можна читати без ілюстрацій М. Дзиндри, адже вони є самодостатніми сюжетами чи епізодами, однак власне у зв'язку з зображенням проектується думка про складність феномену творчості.

Збірка «Святий гай» (1983) творилася на іншій основі, ніж «Мендри», у яких контакти з художницею авторка означувала власне

як взаємостимулювання. Це стратегія, яку Віра Вовк використала в «Триптиху». Тут поетеса йде від візуального враження, яке чинять на неї вибрані скульптури Дзиндри. Віра Вовк дає до назви «Святий гай» і відповідний підзаголовок – «Оповідання до скульптур Михайла Дзиндри». Прикметно, що майже всі її твори однойменні зі скульптурними роботами (лише перший твір «Сидяча жінка» переназвано як «Мережниця»), а відтак письменниця розвиває окремі історії, часто притчові, «від тези», якою для неї є кожен скульптурний образ.

Михайло Дзиндра захопив її модерними формами, скульптурною мовою «без дословности», простотою й безпосередністю, гармонійним і лагідним гумором, а також своєрідною філософічністю, які відзначав Юрій Соловій: «Дзиндра, який в “бізнесі життя” мав безліч важких перипетій, дивиться на життя з позицій безсилля змінити універсальний ритм»¹⁵¹. Суголосні рефлексії й Богдана Бойчука:

З ближчої перспективи форми ці синтезуються в реальні, чи радше в абстраговано-реальні, зведені до символу, людські, тваринні чи предметні обриси. І саме у сприйманні з ближчої перспективи виявляється індивідуальність Михайла Дзиндри: в доброзичливому гуморі, в іронії, і, що найосновніше, у зрозумінні й любові до людини (контрастно до модної в наш вік негації й ненависти до людини)¹⁵².

Мав значення й природний простір експонування скульптур, які органічно сприймалися в «музеї без стін», серед дерев, кущів, трави і квітів.

Отже, до восьми обраних скульптур Віра Вовк пише вісім оповідань, у яких відштовхується від візуальних образів. Вона наділяє ліплені постаті Дзиндри життєвими історіями, кожна з яких особлива ідейним і пафосним наповненням. Небуденна уява Дзиндри помножується польотом фантазії письменниці, що в результаті виливається в прозові твори з великим поетичним потенціалом. Переконливість художніх інтерпретацій скульптур мистця свідчить про хист Віри Вовк творити ілюзорні світи, доповнювати візуальність аудіальністю й кінестетикою, сугерувати читачеві широку гаму емоцій. Безперечно, письменниця надає перевагу металогічним образам, задіюючи символіку й підтекст, однак творить і гротески, не уникаючи й автологічності.

Інтерпретаційний потенціал цих оповідань надзвичайно великий, і вже на рівні літературознавчих рецепцій можна зафіксувати додаткові сенси, якими наділяють їх дослідники. Зокрема, перше оповідання «Мережниця» Юлія Григорчук пов'язує із мотивом бунту проти долі як одним із відгалужень провідного мотиву циклу – «протистояння мрії як ідеальної креативної сили та реальності як дисгармонійного середовища, ворожого особистості»¹⁵³. Ірина Жодані вбачає в образі мереживниці Мойру (Парку) і пов'язує це з великою роллю греко-римської міфології для авторки. Окрім того, дослідниця вважає, що можна говорити про подвійний інтерсеміотичний переклад в оповіданні – скульптурно-літературно-живописний: «у даному випадку образи греко-римської міфології були трансформовані в образ скульптури (“Сидяча жінка” М. Дзиндри), він – знову в образ літератури, який, у свою чергу, є базою для перекодування на мову живопису»¹⁵⁴. Однак можна лише припускати, що Дзиндра розвинув свою скульптуру, взоруючись на міфологічну Мойру, це радше надтекст, який розбудовано в рецепції. Можливі й інші асоціації, наприклад із єгипетськими скульптурами, а також інші інтерпретації (скажімо, пов'язаність із ідеєю народження, зокрема творчого).

Що ж до ролі кольору в поезії оповідання, то Ірина Жодані має рацію: справді, в «Мережниці» надзвичайно багата кольорова гама, що підтверджує не так ще один інтерсеміотичний переклад, як виразну візуальність художнього мислення Віри Вовк (жовто-зелені свічі кактусів, темно-голубе небо, цятковані червоними ягодами пітангейри, «на горбі виринає біллю та голубизною церква з вежею і дзвоном над порталом», «білі геометричні фасади, халупи, розмальовані в рожеве і жовте з синіми віконницями серед равеналь, лалаїв і розвішаної білизни на вітрі» та ін.). Також сумнівним видається зв'язування скульптури «Бик» Михайла Дзиндри з Мінотавром; такі конотації з'являються вже в оповіданні Віри Вовк. Мета звернення до танцю – додати динаміки, передати рух («Я затанцюю для тебе, мій чорний білолиций бичу. Уяви собі, що ці рукави – мої крила. Не треба мені сандалів, я люблю цей м'який килим. Мій танок – фонтан, що родиться, переливається, вмирає. Ось так, дивися!») та посилити еротичну хвилю («Втопив у мені зір. Прибій і відчал. Вир, коловорот. Притягнення й відречення. Дарунок, ритуал. Впиваюся магією жестів, променіючим магнетизмом

плоті»). Подвійний інтерсеміотичний переклад (скульптура – оповідання – танець), як інтерпретує Жодані, у збірці «Святий гай» потребує акценту: якщо скульптура у виданні представлена візуально (світлина скульптури Дзиндри), то танець передано засобами слова, оповідання є мономедіальною формою для репрезентації іншого виду мистецтва. Вразливим видається саме поняття «переклад» щодо такої міжмистецької практики, позаяк Віра Вовк пише свої твори, лише відштовхнувшись від конкретного образу. Наприклад, оповідання «Родина» розкриває однойменний скульптурний образ через діалог та рефлексії оповідачки. Перекладом «Родина» Дзиндри постає в мистецтвознавчому екфразисі:

...Скульптура «Родина» (1969–1972 рр.) ... складається з трьох поєднаних між собою стилізованих фігур: батька, матері та дитини. Манера її пластичного виразу є гротескною та спрощеною відносно інтерпретації членувань людської фігури, робота сприймається цілісно в контексті її сюжету: фігури батьків сидять навпроти, поклавши руки на плечі одне одному, дитина сидить між ними, простягнувши руки до грудей матері, вона п'є з них молоко. Очі та роти фігур розташовані на стилізованих, пронизаних наскрізними отворами головах, що надають скульптурі «гротескності», яка не псує скульптуру надмірним перебільшенням рис людського обличчя, лишень сповнює її життям та одухотвореним шармом.... Дзиндрова «Сім'я» є абстрагованою, сповненою внутрішньої динаміки та невербального ментального діалогу, кінестетичність жестів фігур символізує фундаментальну концепцію родини, як визначальної форми людських взаємин¹⁵⁵.

Література модерністичного спрямування прагне метафоризувати, творити підтекстний простір, заховаючи читача до співтворчості. Така акцентція притаманна творчому кредо Віри Вовк. Одна з основних її інтенцій – урухомити статичність скульптурних образів, показати зміну (подій, думок, настрою, часто розчарування, часом метаморфози), дати право вибору, протесту. Водночас тяжіє над її художнім світом і фатум, усвідомлення незворотності часу, хибних рішень. «І раптом усе стає на своє місце. Все має так бути: цей тропічний вечір, ця втома, ці нерозв'язані вузли. Все

закономірне, здалека намічене, предвічне, премудре», – прикінцева фраза в останньому оповіданні «Колядники»¹⁵⁶.

Збірка «Карнавал» (1986) має підзаголовок «Оповідання до картин Юрія Соловія». Зауважу, що у виданні прози письменниці, яке вийшло в Україні 2003 р., до оповідань збірок «Святий гай» і «Карнавал» є визначення «фантастичні оповідання». Роботи художника, порівняно з тими, які вміщено в «Триптиху до циліндрових картин Юрія Соловія», тяжіють до фігуративності і вирізняються яскравим барвним підбором. Збірка «Карнавал» складається з семи оповідань: «Людина, що падає», «Жінка в дзеркалі», «Папа в жалобі», «Весільне плаття», «Сузір'я», «Каппа хреста», «Розп'яття». Образ карнавалу, який став і назвою книжки, є композиційним стрижнем: події у кожному оповіданні відбуваються в час карнавалу. Карнавал не раз привертає увагу Віри Вовк. Зокрема, збірка «Каппа Хреста» (1969), яку ілюстрував Соловій, містить симфонію «Карнавал». Образ карнавалу, як і образ маски, неодноразово простежується у творчості Віри Вовк, і їхні мотивні модифікації проаналізувала Юлія Григорчук.

Уміло поєднуючи хронотоп латиноамериканського карнавалу та біблійну інтертекстуальність, Віра Вовк осмислює трагедію сучасної людини, яка прагне більше «здаватися», ніж «бути», і, змінюючи одна за одною маски, втрачає себе, своє істинне обличчя¹⁵⁷,

– підсумовує ідейний спектр збірки дослідниця.

Виразніше висловити трагедійне на тлі карнавалу допомагає і візуальний ряд. «Моттом моєї творчості став біль: людина народжується з болі, живе в болі і помирає в болях, залишаючи по собі біль. Це є темою мого малярства», – так сформулював «духовний корінь» своєї творчості Соловій¹⁵⁸. Художник «висловлює» цей біль у відібраних Вірою Вовк модерністичних роботах. Щодо збірки «Карнавал» поняття інтерсеміотичного перекладу, яким оперує Жодані, більш відповідне, ніж у «Святому гаї». Справді, письменниця дає своєрідне підтвердження роботам Соловія своїм баченням, як вважає дослідниця, а також «перекладає» ці образи по-своєму, додаючи багато нового, але загалом залишаючись в руслі однієї теми¹⁵⁹. Провідними кольорами у Ю. Соловія

є чорний і червоний, додатковими – синій, жовтий, білий. Virіз-няється робота «Каппа хреста» тим, що у ній задіяно зелений та інші кольори, яких не було в інших картинах. Про це зображен-ня подає таку інформацію Тадей Карабович:

Що стосується твору Віри Вовк «Каппа Хреста», то на картині Юрія Соловія зображено якби проект обкладинки до збірки Віри Вовк «Каппа Христа» з подвійним портретом поетеси, на першій і останній сторінках книги. ... Здається, що цього оформлення обкладинки Юрія Соловія поетеса не використала (справді, в оформленні збірки «Каппа Христа» задіяно іншу роботу Юрія Соловія – *Н. М.*)¹⁶⁰.

«Перекласти» символічну мову кольору – це виклик, позаяк сим-воліка різних кольорів нестабільна не лише в різних культурах. Ба-гато кольорів мають амбівалентні значення в межах однієї націо-нальної спільноти. «Дословности» в таких інтерпретаціях теж бути не може, однак колір як вираження певного настрою, тональнос-ті надається до інтерпретації. Отож, має значення історія естети-ки, у якій простежується зміна функціональності символіки барв, й психологія, яка намагається трактувати вплив кольорів на свідо-мість і чуттєву сферу людини. Безперечно, маляр творив часто ін-туїтивно, відрухово, хоча він є художником ідеї.

Як працює з кольором письменниця? Перше оповідання «Лю-дина, що падає», однойменне з назвою картини, експлуатує пере-дусім червоний колір, який є тлом для зображення постаті людини вниз головою із замальованим чорним обличчя. Безумовно, малю-нок еквівалентний значною мірою історії, розказаній в оповіданні: людина робить вибір, під'юджувана шакалом і натовпом, чи стриб-нути з вежі собору. Потребує тлумачень і червоне тло до нього. Мі-шель Пастуро (Michel Pastoureau), реферуючи думки противників й апологетів кольору, акцентує: «Малюнок є продовженням ідеї, він звертається до розуму. Тоді як колір – лише до почуттів; він нічо-го не повідомляє, а тільки зваблює»¹⁶¹. Це не карнавальне червоне, це радше сигнал загрози, небезпеки, пророцтво фатальності. Неви-падково цей колір домінує і в оповіданні з трагічним фіналом «Ве-сільне плаття». «Сонце якраз котилося за гору – велетенська вогнен-на куля, що залишила за собою заграву на розтерзаних хмарах – і

все на землі мало відблиск великої пожежі. Тоді я надавав усьому інше значення, я ще не вмів відшифрувати пророчих знамен», – зізнається головний герой¹⁶².

Чорний колір асоціюється з темрявою, ніччю, відсутністю світла, смертю. У роботах «Папа в жалобі», «Каппа Хреста», «Розп'яття» використано як основу експансивність й місткість чорного. Велика значущість чорного, який складає значну частину роботи «Жінка в дзеркалі», теж розвинута в оповіданні Віри Вовк. Доповнює його значною мірою в цій картині червоний, і це перетинається з образами письменниці: молодість, щастя, радість, краса і нужда, самотність, бездомність, смерть. (До слова, Пастуро на прикладі роману Стендаля (Stendhal) «Червоне і чорне» простежує широку шкалу трактувань цих кольорів¹⁶³). «Репутацію червоного псують асоціації не тільки з владою, а ще й з хиттю та агресивністю»¹⁶⁴, – стверджує Кассія Сент-Клер (Kassia St Clair). І такі ж сенси червоного, який має велику силу впливу на свідомість людини, закладено як у роботах Юрія Соловія, так і в поетиці Віри Вовк. Смуги синього і білого, використані посередині між чорним і червоним у «Жінці в дзеркалі», стають кольорами переходу: синій як колір смутку, амбівалентний білий – як втілення нескінченності, символ чистоти і як маркер чогось жахливого. Кассія Сент-Клер пише про білий, почавши з цитати з роману «Мобі Дік» Германа Мелвілла (Herman Melville), який актуалізував «безмежно двоїстий символізм цієї барви»: «...однак, попри нагромаджені тут асоціації з усім приємним, почесним, високим, у самій найглибшій сутності білої барви таїться щось невловне, що вселяє в душі більше жаху, ніж зловісний червоний колір крові»¹⁶⁵. Біла смуга, що розділяє роботу Соловія, не лише сугерує благоговіння, а й змушує думати над зображеним поділом.

В оповіданнях Віри Вовк не так дотримується колористики обраних картин, як теми карнавалу, для якого властиві барвність, блиск, мерехтіння, тому тут часто згадується золото й срібло: Сільвія в золотому костюмі, «замасковані учасники обкапують золотом, сріблом, амбіціями, самоцвітами, заздощами, пустотою», чорне доміно і золоте доміно («Жінка в дзеркалі»); чорні ризи, гаптовані срібними нитками, чорна лімузина і золотий перстень («Папа в жалобі»); срібні гадючки браслетів, «мій срібно-синій одяг виблискує інеем, печерними кристалами, пінами моря в причалі, міріадами

НАТАЛІЯ МОЧЕРНЮК

краплин містичного водоспаду», павільйон, замаєний синьо-срібними гірляндами, моя зоряна діядема («Капша Хреста»).

Чорні (жалобні) ризи Папи контрастують зі строкатістю карнавальних костюмів і символізують смерть для світу, його швидкоплинної радості, втілюючи мовчазне, але промовисте протистояння знеціненню істини, секуляризації сакрального,

– слушно акцентує Григорчук¹⁶⁶.

Отож, кольорові коди, закладені у роботах Соловія, допомагають у розшифруванні «есенції духовної емоції», стають ключем до розуміння естетико-філософських поглядів не лише мистця, а й самої письменниці.

Важливість візуального ряду Юрія Соловія для інтерпретації творів Віри Вовк увиразнюється на прикладі оповідання «Сузір'я», якому передують груповий портрет ньюйоркців. Богдан Бойчук у «Споминах в біографії» згадував:

Одного разу Юрій Тарнавський підшепнув Соловієві, чому б йому не намалювати портрет Нью-Йоркської Групи. Цього Соловію вистачало, щоб відразу кинутися до роботи. Виконаний ним портрет є, на мою думку, одною з найкращих картин Соловія. Тарнавському ця картина чомусь не подобалася тоді (хоч тепер він захоплений нею), і я відразу купив її. Згодом я придбав від Соловія також усі тринадцять шкіців до цієї картини (олією, аквареллю, олівцем). Тепер «Портрет Нью-Йоркської Групи» разом зі шкіцами займає цілу велику стіну в моєму музеї у Глен Спею. Я подумки називаю цю стіну пам'ятником Нью-Йоркської Групи»¹⁶⁷.

Отже, на портреті зліва направо зображені: Віра Вовк, Богдан Рубчак, Женя Васильківська, Патриція Килина, Юрій Соловій, Емма Андіївська, Юрій Соловій, Богдан Бойчук. В оповіданні «Сузір'я» є сім героїв: окрім оповідача, троє чоловіків і три жінки: Орландо, Фернандо, Мурільо та Зорайда, Маїра, Яра.

Нас семеро, нерозлучних, мов сузір'я, магнетизмом наших орбітних піль: кожний знає свої привілеї та свої обов'язки,

особливо ті останні, бо вони обрані самотужки. Ми віримо, що тільки такі обов'язки справді глибококорінні, вже хоча тому, що не дають причини докоряти й усувають спокуси якихось особливих вимог чи непорозумінь. Кожний суцільно зосереджений на своїй дорогій йому праці, живе без витребеньок, а коли надходить свято, ми його сприймаємо як щедрий дар за наші старання й проводимо його разом. Тоді на столі з'являються – замість щоденної глиняної карафи з водою – пляшка старого вина, а в полумисках – смачно приготовані страви. Ми підходимо до святкового столу з веселістю людей, які мають великий життєвий плян, що його слід завершити. Кожному з нас приємно стати іншому в пригоді, до якоїсь міри допомогти йому, прислужитися до його завершення. Ми радіємо здобутками кожного з наших побратимів, і в тому спілкуванні є щось ввічливо щедре¹⁶⁸.

Із цього уривку зчитується багато алюзій на товариство НІГ, тому існує велика спокуса шукати прототипів серед учасників групи. Однак можна робити хіба певні припущення щодо того, який персонаж може уособлювати когось із «ньюйоркців». По суті, Віра Вовк проєктує розпад групи:

Кожний відсвятковує свій власний карнавал, що вже не є нашим спільним карнавалом.

Думаю, що на найближчий карнавал піду в народ сміхуном. Все ж таки я серйозно занепокоєний нашим гуртом сузір'я. Здається мені, що минув час дружнього спілкування, і що людина щоразу самотніша в великій карнавальній юрбі¹⁶⁹.

Як бачимо, власне портрет групи Соловія стає імпульсом для відповідного роздуму. Отож, роль візуального ряду у «Карнавалі» має велике значення, позаяк стає додатковим чинником інтерпретації, розширюючи підтекстну основу творів.

У 90-і роки ХХ ст. Віра Вовк продовжить практику видавничої співпраці із Зоєю Лісовською, і в їхньому творчому тандемі вийдуть книжки «Іконостас України» (1991), «Жіночі маски» (1994), «Молень до Богородиці» (1997), однак інтенсивність співпраці вже буде меншою, скажімо, якщо брати до уваги кількість репродукцій (їх

значно менше, ніж у «Меандрах»). Однак містерія «Іконостас України», яка мала два видання, вартує додаткової акцентації. Перше видання 1988 р. вміщує репродукції Зої Лісовської, Юрія Соловія, Марка Зубаря, друге видання 1991 р. ілюструвала лише Зоя Лісовська. Власне у містерії можна говорити про ілюстрування: художниця дає зображення діючих персонажів (Берегиня, Мокош, Сварог, Перун, Лада, Світовид, Скворода та інші). Окрім того, у цьому виданні візуально представлено нотний матеріал, а отже, додається музичний первень. Таким чином, Віра Вовк творить власний Gesamtkunstwerk, синтезуючи різні медії.

Узагальнивши візуальний контент літературно-мистецьких альбомів Віри Вовк, отримуємо «естетико-художній портрет» письменниці, що увиразнює її нахил до модернізму. Її не приваблює живопис реалістів, вона обирає мистців, які відходять від нарративного мистецтва. Зоя Лісовська, Михайло Дзиндра, Юрій Соловій зрушують уяву авторки експресією мистецьких підходів. Своєю чергою, Віра Вовк адресує читачеві поетичне бачення, підсилене чуттєвістю візуального. Значення причетності письменниці до Нью-Йоркської групи у формуванні саме такої її творчої постави – велике. Олександр Астаф'єв писав:

Можна сказати, що поети «Нью-Йоркської групи» намагаються бути модерністами, але в кожного з них своє ставлення і своє розуміння модернізму, а при аналізі, при глибшому проникненні в тканину їх творів стає помітно, що їхня лірика глибинними мільйонними зв'язками тісно пов'язана з українською духовною традицією, в ній дивовижно матеріалізується архетипний матеріал колективної духовності нашої нації, захований у підсвідомій психіці, який з величезною силою діє хіба що на свідомість та інтуїцію найрозвинутіших читачів, а до всіх інших приходять у снах, як марення і візія¹⁷⁰.

«Естетизаційна фривольність того “модернізму”, який має своє коріння десь між Жаном Кокто (Jean Cocteau) і Жаком Превєром (Jacques Prévert)»¹⁷¹, – так означив особливість модернізму, притаманного Вірі Вовк, Богдан Рубчак. Пам'ятаючи про різні творчі амплуа Кокто та мистецькі пошуки Превєра, зокрема його колажі, така ідентифікація письменниці справджується і через інтермедіальну оптику.

МОДЕРНІСТСЬКІ ПРАКТИКИ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ...

- ¹ Див.: С. Павличко, *Дискурс модернізму в українській літературі: монографія*, Київ 1999, 447 с.; Т. Гундорова, *Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму: постмодерна інтерпретація*, Львів 2009, 447 с.; М. Моклиця, *Модернізм у творчості письменників ХХ ст.*, Луцьк 1999, ч. 1, 154 с.; Я. Поліщук, *Міфологічний горизонт українського модернізму: літературознавчі студії*, Івано-Франківськ 1998, 295 с.; В. Моренець, *Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст. Україна і Польща*, Київ 2002, 327 с.; М. Ільницький, *Від «Молодої Музи» до «Празької школи»: монографія*, Львів 1999, 318 с. та ін.
- ² Див.: *Модернізм після постмодерну*, за ред. Т. І. Гундорової, Київ 2008, 319 с.
- ³ Див.: В. Фесенко, *Література і живопис: інтермедіальний дискурс*, Київ 2014, 398 с.
- ⁴ Див.: В. Просалова, *Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури: монографія*, Донецьк 2014, 154 с.
- ⁵ Див.: *Екфразис. Вербальні образи мистецтва: монографія*, ред. Т. Бовсунівська, Київ 2013, 237 с.; *Філологічні семінари*, вип. 19: Інтермедіальність: теорія і практика, Київ 2016, 232 с.
- ⁶ Див.: М. Котик-Чубінська, *Структура та образність поезії Юрія Тарнавського*, Львів 2011, 211 с.; І. Жодані, *Емма Андіївська і Віра Вовк: тексти в контексті інтерсеміотики*, Київ 2007, 116 с.
- ⁷ І. Фізер, Інтерв'ю з членами Нью-Йоркської групи, *Сучасність*, 1988, ч. 10, с. 33.
- ⁸ Там само, с. 35.
- ⁹ Б. Бойчук, Декілька думок про Нью-Йоркську групу і декілька задніх думок, *Сучасність*, 1979, ч. 1, с. 20.
- ¹⁰ Б. Бойчук, Як і пощо народилася Нью-Йоркська група (До більш-менш десятиліття), *Терем*, 1966, ч. 2, с. 34.
- ¹¹ Там само.
- ¹² Там само, с. 35.
- ¹³ Там само, с. 36.
- ¹⁴ Там само, с. 37.
- ¹⁵ М. Ревакович, Дещо про Нью-Йоркську Групу, *Нью-Йоркська група: антологія поезії, прози та есеїстики*, упоряд. М. Ревакович і В. Габор, Львів 2012, с. 81.
- ¹⁶ С. Маценка, *Метамистецтво: словник досвіду термінотворення на межі літератури й музики*, Львів 2017, с. 9.
- ¹⁷ Інгредієнтність літературної сутності Нью-Йоркської групи: інтерв'ю Н. Мочернюк з Т. Карабовичем. Доступ 28.04.2023. URL: <https://zolotarektoral.te.ua/інгредієнтність-літературної-сутнос/>

НАТАЛІЯ МОЧЕРНЮК

- ¹⁸ Б. Бойчук, Любослав Гуцалюк – Розмова, *Терем*, 1981, ч. 7, с. 11.
- ¹⁹ Ю. Соловій, *Про речі більші, ніж зорі: про мистецтво, про мистців, про різне, про себе*, Нью-Йорк 1978, с. 233.
- ²⁰ Інґредієнтність літературної сутності Нью-Йоркської групи: інтерв'ю Н. Мочернюк з Т. Карабовичем. Доступ 28.04.2023. URL: <https://zolotarektoral.te.ua/інґредієнтність-літературної-сутнос/>
- ²¹ Б. Бойчук, Юрій Соловій із далекої перспективи. Доступ 28.04.2023. URL: <https://day.kyiv.ua/article/taym-aut/yuriy-soloviy-iz-dalekoyi-perspektyvu>
- ²² Ю. Тарнавський, Модернізм, це теж гуманізм. *Квіти хворому*, Львів 2012, с. 198.
- ²³ М. Ревакович, Кризь іншу призму: про феномен і поезію Нью-Йоркської групи. *Persona non grata. Нариси про Нью-Йоркську групу, модернізм та ідентичність*, Київ 2012, с. 71.
- ²⁴ Ю. Тарнавський, Темна сторона місяця. *Квіти хворому*. Львів 2012, с. 68–69.
- ²⁵ Див.: Н. Мочернюк, Поетика збірки *Сольо в тиші* художника Володимира Гаврилюка. *Spheres of Culture. Journal of Philological, Historical, Social and Media Communication, Political Science and Cultural Studies*, Lublin 2012, vol. II, p. 178–186.
- ²⁶ Ю. Тарнавський, Темна сторона місяця. Роздуми на тлі одної книжки. *Квіти хворому*, Львів 2012, с. 69–70.
- ²⁷ Див.: Н. Мочернюк, «І подібний я до райдуги...»: поетична палітра художника Василя Хмелюка, *Українознавчі студії*, Івано-Франківськ 2012–2013, вип. 13–14, с. 281–287.
- ²⁸ Ю. Тарнавський, Теорія і творчість: погляд із сюрреалізму. *Квіти хворому*, Львів 2012, с. 226–227.
- ²⁹ М. Ревакович, Децо про Нью-Йоркську Групу, *Нью-Йоркська група: антологія поезії, прози та есеїстики*, упоряд. М. Ревакович і В. Габор. Львів 2012, с. 81.
- ³⁰ О. Астаф'єв, Передмова, *Поети «Нью-Йоркської групи»*. Антологія, упоряд. О. Астаф'єв, А. Дністровий, Харків 2003, с. 5.
- ³¹ Див.: В. Назаренко, *Ігрові стратегії альманаху «Літературний ярмарок» у контексті експериментальної літератури 1920–1930-х років*: дис. ... канд. філол. наук: спец.: 10.01.01., Київ 2016, 197 с.
- ³² Див.: Г. Бітківська, *Сучасний літературний журнал: інтермедіальний дискурс*, Київ 2019, 468 с.
- ³³ Нью-Йоркська група, *Літературна енциклопедія*, автор-уклад. Ю. Ковалів, Київ 2007, т. 2, с. 138.

МОДЕРНІСТСЬКІ ПРАКТИКИ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ...

- ³⁴ Т. Карабович, *Міфопоетика Нью-Йоркської групи*, Київ, 2017, с. 152.
- ³⁵ І. Котик, «Нові поезії» – журнал поетів без країни, *Екземляри ХХ. Літературно-мистецька періодика ХХ століття*, упоряд. О. Брайченко, О. Мимрук, О. Хмельовська, Київ 2021, с. 286.
- ³⁶ І. Фізер, Інтерв'ю з членами Нью-Йоркської групи, *Сучасність*, 1988, ч. 10. с. 11–12.
- ³⁷ Нові поезії, Нью-Йорк 1959, ч. 1, с. 6.
- ³⁸ Ю. Тарнавський, Акварій у морі. Про минуле й сучасне Нью-Йоркської групи, *Квіти хворому*, Львів 2012, с. 114.
- ³⁹ І. Котик, «Нові поезії» – журнал поетів без країни, *Екземпляри ХХ. Літературно-мистецька періодика ХХ століття*, с. 287.
- ⁴⁰ Ю. Лободовський, Молодий ліс на чужині. *Простір свободи. Україна на шпальтах паризької культури*, Київ 2005, с. 403.
- ⁴¹ Б. Бойчук, *Спомини в біографії*, Київ 2003, с. 83.
- ⁴² Там само, с. 85.
- ⁴³ Б. Бойчук, Океан людського серця, *Нові поезії*, Нью-Йорк 1960, ч. 2, с. 61.
- ⁴⁴ Там само, с. 62.
- ⁴⁵ Т. Карабович, *Міфопоетика Нью-Йоркської групи*, Київ 2017, с. 147.
- ⁴⁶ Інгрідієнтність літературної сутності Нью-Йоркської групи: інтерв'ю Н. Мочернюк з Т. Карабовичем. Доступ 28.04.2023. URL: <https://zolotarektoral.te.ua/інгрідієнтність-літературної-сутнос/>
- ⁴⁷ Бартків (прізвище). Доступ 9.05.2023. URL: [ternopedia.te.ua/index.php/Бартків_\(прізвище\)](http://ternopedia.te.ua/index.php/Бартків_(прізвище))
- ⁴⁸ Е. Райс, Клясицизм і модернізм в українській поезії, *Терем*, 1966, ч. 2, с. 30.
- ⁴⁹ Б. Бойчук, Як і пощо народилася Нью-Йоркська Група (До більш-менш десятиліття), *Терем*, 1966, ч. 2, с. 38.
- ⁵⁰ Р. Яців, Поліфонічна платформа творчого мислення Бориса Пачовського: образ – функція – форма, *Народознавчі зошити*, 2022, № 4(166), с. 967.
- ⁵¹ Там само, с. 968.
- ⁵² А. Малюца, Мистецька виставка молодих, *Свобода*, 1956, ч. 70.
- ⁵³ Ю. Тарнавський, Темна сторона місяця. Роздуми на тлі одної книжки, *Квіти хворому*, с. 69.
- ⁵⁴ Б. Бойчук, Любослав Гуцалюк – Розмова, *Терем*, 1981, ч. 7, с. 14.
- ⁵⁵ Е. Андіївська, Уривок з «Базару», *Нові поезії*, Нью-Йорк 1964, ч. 6.
- ⁵⁶ Ю. Соловій, Куди ведуть ці мости? (Перед першою виставкою Прокуди), *Про речі більші, ніж зорі: про мистецтво, про мистців, про різне, про себе*, Нью-Йорк 1978, с. 145.

НАТАЛІЯ МОЧЕРНЮК

- ⁵⁷ Там само, с. 146.
- ⁵⁸ Р. Яців, Цілісний материк Ярослави Геруляк, *Образотворче мистецтво*, 2004, № 3(51), с. 48.
- ⁵⁹ П. Килина, Якась касида, *Нові поезії*, Нью-Йорк 1964, ч. 6.
- ⁶⁰ Ю. Шевельов, Я – мене – мені... (і довкруги) (Зі спогадів Ю. Шевельова про Я. Гніздовського), *Артанія*, 2008, ч. 4, кн. 13, с. 72.
- ⁶¹ Б. Бойчук, *Спомини в біографії*, Київ 2003, с. 45.
- ⁶² І. Котик, «Нові поезії» – журнал поетів без країни, *Екземпляри ХХ. Літературно-мистецька періодика ХХ століття*, с. 287.
- ⁶³ Б. Бойчук, Любослав Гуцалюк – Розмова, *Терем*, 1981, ч. 7, с. 11.
- ⁶⁴ Там само.
- ⁶⁵ Б. Бойчук, *Спомини в біографії*, Київ 2003, с. 157.
- ⁶⁶ Б. Бойчук, Любослав Гуцалюк – Розмова, *Терем*, 1981, ч. 7, с. 14.
- ⁶⁷ Там само, с. 22.
- ⁶⁸ Б. Бойчук, *Спомини в біографії*, Київ 2003, с. 158.
- ⁶⁹ Б. Бойчук, Любослав Гуцалюк – Розмова, *Терем*, 1981, ч. 7, с. 17.
- ⁷⁰ В. Вовк, Коляда на Щедрий вечір, *Знамено, повісті і романи*, Львів 2011, с. 371.
- ⁷¹ Там само, с. 372.
- ⁷² Ю. Соловій, *Про речі більші, ніж зорі: про мистецтво, про мистців, про різне, про себе*, Нью-Йорк 1978, с. 291.
- ⁷³ Олег Коверко, *Координати: антологія сучасної української поезії на Заході*, упоряд. Б. Бойчук і Богдан Т. Рубчак, Нью-Йорк 1969, т. 2, с. 434.
- ⁷⁴ Б. Бойчук, Декілька думок про Нью-Йоркську групу і декілька задніх думок, *Сучасність*, 1979, ч. 1, с. 23.
- ⁷⁵ Марко Царинник, *Координати: антологія сучасної української поезії на Заході*, упоряд. Б. Бойчук і Богдан Т. Рубчак, Нью-Йорк 1969, т. 2, с. 444.
- ⁷⁶ В. Качуровський, Багатством поетичних почувань, *Артанія*, 2010, № 1, кн. 18, с. 104.
- ⁷⁷ Там само, с. 103.
- ⁷⁸ М. Урбан, Висловлюючи динаміку нашого часу (Інтерв'ю), *Світо-вид*, Київ; Нью-Йорк, 1991, № 1(5), с. 73.
- ⁷⁹ В. Качуровський, Скульптор Михайло Урбан (З приводу виставки його творів в Українському інституті модерного мистецтва в Чикаго 30.3–29.4.1973), *Сучасність*, 1973, ч. 9, с. 87.
- ⁸⁰ Там само, с. 91.
- ⁸¹ Г. Новоженець-Гаврилів, Художня форма як вираз української народної традиції, *Народознавчі зошити*, 2015, № 4(124), с. 909.

- ⁸² Н. Мартиненко, Олександр Гуненко: вчора і сьогодні. *Альманах українського народного союзу*. Парсиппані; Нью-Йорк 2000, с. 149.
- ⁸³ М. Царинник, *Нові поезії*, Нью-Йорк 1969, ч. 11, с. 4.
- ⁸⁴ С. Гординський, *Крук Павлось Мухин. Три українські різьбярї*, Мюнхен 1947, с. 9–10.
- ⁸⁵ В. Попович, Григорій Крук, *Сучасність*, 1990, № 6, с. 37.
- ⁸⁶ Ю. Соловій, Люди з «первородним гріхом», *Про речі більші, ніж зорі: про мистецтво, про мистців, про різне, про себе*, Нью-Йорк 1978, с. 140.
- ⁸⁷ Б. Бойчук, Невивчений український модернізм, *Критика*, 2010, ч. 1–2, с. 34.
- ⁸⁸ Ю. Шерех, Про самвидав на іншому континенті, про ненависть, про новітню поезію, про інші речі і нації, *Третя сторожа*, Балтимор; Торонто 1991, с. 349.
- ⁸⁹ С. Гординський, *Крук Павлось Мухин. Три українські різьбярї*, Мюнхен 1947, с. 12–13.
- ⁹⁰ Ю. Соловій, Будьте знайомі: Михайло Дзиндра! *Про речі більші, ніж зорі: про мистецтво, про мистців, про різне, про себе*, Нью-Йорк 1978, с. 30.
- ⁹¹ Там само, с. 31.
- ⁹² Б. Бойчук, *Спомини в біографії*, Київ 2003, с. 118.
- ⁹³ В. Попович, Григорій Пецух, *Сучасність*, 1985, ч. 5, с. 38.
- ⁹⁴ Р. Яців, Цілісний материк Ярослави Ґеруляк, *Образотворче мистецтво*, 2004, № 3(51), с. 50.
- ⁹⁵ Ю. Соловій, Ярослава Ґеруляк, *Про речі більші, ніж зорі: про мистецтво, про мистців, про різне, про себе*, Нью-Йорк 1978, с. 42.
- ⁹⁶ Інґредієнтність літературної сутності Нью-Йоркської групи: інтерв'ю Н. Мочернюк з Т. Карабовичем. Доступ 28.04.2023. URL: <https://zolotarektoral.te.ua/інґредієнтність-літературної-сутнос/>
- ⁹⁷ Т. Карабович, *Міфопоетика Нью-Йоркської групи*, Київ 2017, с. 152.
- ⁹⁸ І. Котик, «Нові поезії» – журнал поетів без країни, *Екземпляри ХХ. Літературно-мистецька періодика ХХ століття*, с. 295.
- ⁹⁹ Н. Гаврилюк, *Під плахтою неба: поезія Віри Вовк*, Дрогобич 2019, с. 36.
- ¹⁰⁰ В. Вовк, Україно, моя любове, *Сучасність*, 1970, ч. 3, с. 96.
- ¹⁰¹ Віра Вовк: «Нас єднало намагання піднести престиж української культури у світі». Доступ 29.04.2023. URL: <https://litgazeta.com.ua/interviews/vira-vovk-nas-yednalo-namagannya-pidnesty-prestyzh-ukrayinskoji-kultury-v-sviti/>
- ¹⁰² Там само.

НАТАЛІЯ МОЧЕРНЮК

- ¹⁰³ В. Вовк, *Мережа*, Ріо-де-Жанейро; Київ; Львів 2011, с. 29.
- ¹⁰⁴ Там само.
- ¹⁰⁵ В. Вовк, *Духи й деревіші. Знамено, повісті і романи*, Львів 2001, с. 126.
- ¹⁰⁶ В. Вовк, *Мої друзі, Спогади*, Київ 2003, с. 70.
- ¹⁰⁷ В. Вовк, Київ шістдесятих років, *Сучасність*, 1989, ч. 9, с. 28.
- ¹⁰⁸ Там само, с. 34.
- ¹⁰⁹ В. Вовк, Північним континентом, *Спогади*, Київ 2003, с. 101.
- ¹¹⁰ В. Вовк, *Мережа*, Ріо-де-Жанейро; Київ; Львів 2011, с. 33.
- ¹¹¹ Ю. Соловій, Незакінчене плянування, *Про речі більші, ніж зорі: про мистецтво, про мистців, про різне, про себе*, Нью-Йорк 1978, с. 80.
- ¹¹² Ю. Соловій, Думки з приводу Гуцалюкової творчості, *Про речі більші, ніж зорі: про мистецтво, про мистців, про різне, про себе*, Нью-Йорк 1978, с. 101.
- ¹¹³ В. Вовк, Північним континентом, *Спогади*, с. 110.
- ¹¹⁴ В. Вовк: «Нас єднало намагання піднести престиж української культури у світі». Доступ 29.04.2023. URL: <https://litgazeta.com.ua/interviews/vira-vovk-nas-yednalo-namagannya-pidnesty-prestyzh-ukrayinskoyi-kultury-v-sviti/>
- ¹¹⁵ В. Вовк, *Мережа*, Ріо-де-Жанейро; Київ; Львів 2011, с. 99.
- ¹¹⁶ В. Вовк, Метаморфоза двох паралельних монологів, *Спогади*, с. 265.
- ¹¹⁷ В. Вовк: «Нас єднало намагання піднести престиж української культури у світі». Доступ 29.04.2023. URL: <https://litgazeta.com.ua/interviews/vira-vovk-nas-yednalo-namagannya-pidnesty-prestyzh-ukrayinskoyi-kultury-v-sviti/>
- ¹¹⁸ О. Тихонюк, Художні особливості витинанки українських професійних митців, *Народознавчі зошити*, 2013, № 2(110), с. 328.
- ¹¹⁹ В. Вовк, *Мандаля*, Ріо-де-Жанейро 1980.
- ¹²⁰ Там само.
- ¹²¹ Там само.
- ¹²² І. Жодані, *Емма Андіївська і Віра Вовк: тексти в контексті інтерсеміотики*, Київ 2007, с. 97.
- ¹²³ Див.: І. Жодані, Взаємодія літератури та орнаменту у книзі Віри Вовк «Вікно навстіж», *Наукові записки НАУКМА. Філологічні науки*, 2013, т. 150, с. 17–22.
- ¹²⁴ В. Вовк, – як перекладач. Інтерв'ю, *Сучасність*, 1984, ч. 6, с. 22.
- ¹²⁵ Там само.
- ¹²⁶ Б. Рубчак, Меандрами Віри Вовк, *Сучасність*, 1981, ч. 1, с. 33.
- ¹²⁷ Там само.
- ¹²⁸ Л. Залеська-Онишкевич, Різні світи Віри Вовк, *Сучасність*, 1987, ч. 9, с. 21.

МОДЕРНІСТСЬКІ ПРАКТИКИ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ...

- ¹²⁹ В. Вовк, Про творчість Зої Лісовської, *Сучасність*, 1962, ч. 5, с. 19–21.
- ¹³⁰ Р. Яців, Зоя Лісовська: джерела пристрасті. Малярство, графіка, Львів 2018, с. 45.
- ¹³¹ В. Вовк, Духи й дервіші, *Знамено, повісті і романи*. Львів 2001, с. 56.
- ¹³² М. Коцюбинська, *Метаморфози Віри Вовк, Мої обрії*, Київ 2004, т. 2, с. 60.
- ¹³³ Л. Залеська-Онишкевич, Різні світи Віри Вовк, *Сучасність*, 1987, ч. 9, с. 17–18.
- ¹³⁴ Б. Рубчак, Меандрами Віри Вовк, *Сучасність*, 1981, ч. 1, с. 37.
- ¹³⁵ Там само, с. 36.
- ¹³⁶ Там само, с. 38.
- ¹³⁷ Б. Бойчук, *Спомини в біографії*, Київ 2003, с. 115.
- ¹³⁸ В. Вовк: «Нас єднало намагання піднести престиж української культури у світі». Доступ 29.04.2023. URL: <https://litgazeta.com.ua/interviews/vira-vovk-nas-yednalo-namagannya-pidnesty-prestyzh-ukrayinskoji-kultury-v-sviti/>
- ¹³⁹ В. Вовк, Північним континентом, *Спогади*, с. 110.
- ¹⁴⁰ В. Вовк, *Метаморфоза двох паралельних монологів, Спогади*, с. 259.
- ¹⁴¹ Там само, с. 260.
- ¹⁴² В. Вовк – як перекладач. Інтерв'ю, *Сучасність*, 1984, ч. 6, с. 22.
- ¹⁴³ Онишкевич Л. *Вовк, Віра. Триптих до циліндрових картин Юрія Соловія, Сучасність*, Нью-Йорк 1984, № 7–8, с. 241.
- ¹⁴⁴ Л. Залеська-Онишкевич, Різні світи Віри Вовк, *Сучасність*, 1987, ч. 9, с. 23.
- ¹⁴⁵ І. Жодані, *Емма Андіївська і Віра Вовк: тексти в контексті інтерсеміотики*, Київ 2007, с. 104.
- ¹⁴⁶ В. Вовк, *Триптих до циліндрових картин Юрія Соловія, Ріо-де-Жанейро*, 1982, с. 33.
- ¹⁴⁷ Там само, с. 80.
- ¹⁴⁸ Там само, с. 57.
- ¹⁴⁹ Онишкевич Л. *Вовк, Віра. Триптих до циліндрових картин Юрія Соловія, Сучасність*, Нью-Йорк 1984, № 7–8, с. 243.
- ¹⁵⁰ Ю. Соловій, *Будьте знайомі: Михайло Дзиндра!*, с. 33.
- ¹⁵¹ Там само.
- ¹⁵² Б. Бойчук, *Ліс скульптур Михайла Дзиндри, Свобода*, 1973, № 192, с. 4.
- ¹⁵³ Ю. Григорчук, *Проза Віри Вовк: виміри сакрального*, Брустурів 2016, с. 134–135.
- ¹⁵⁴ І. Жодані, *Емма Андіївська і Віра Вовк: тексти в контексті інтерсеміотики*, Київ 2007, с. 87.

НАТАЛІЯ МОЧЕРНЮК

- ¹⁵⁵ Ю. Круп'як, Михайло Дзиндра: невідоме ім'я в сучасній українській скульптурі. Доступ 29.04.2023. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vknukim_myst_2013_28_15
- ¹⁵⁶ В. Вовк, *Святий гай. Оповідання до скульптур Михайла Дзиндри*, Ріо-де-Жанейро 1983.
- ¹⁵⁷ Ю. Григорчук, *Проза Віри Вовк: виміри сакрального*, Брустурів 2016, с. 140.
- ¹⁵⁸ Ю. Соловій, *Між небом і землею – ближче землі, Про речі більші, ніж зорі: про мистецтво, про мистців, про різне, про себе*, Нью-Йорк 1978, с. 284–285.
- ¹⁵⁹ І. Жодані, Емма Андіївська і Віра Вовк: тексти в контексті інтерсемотики, Київ 2007, с. 82.
- ¹⁶⁰ Інґредієнтність літературної сутності Нью-Йоркської групи: інтерв'ю Н. Мочернюк з Т. Карабовичем. Доступ 28.04.2023. URL: <https://zolotarektoral.te.ua/інґредієнтність-літературної-сутнос/>
- ¹⁶¹ М. Пастуро, *Кольори наших споминів*, пер. з фр. А. Рєпи, Київ 2020, с. 100.
- ¹⁶² В. Вовк, *Весільне плаття, Карнавал. Оповідання до картин Юрія Соловія*, Ріо-де-Жанейро 1986, с. 37.
- ¹⁶³ М. Пастуро, *Кольори наших споминів*, пер. з фр. А. Рєпи, Київ 2020, с. 122.
- ¹⁶⁴ К. Сент-Клер, *Потаємне життя барв*, пер. з англ. К. Сокульської, Київ 2021, с. 122.
- ¹⁶⁵ Там само, с. 38.
- ¹⁶⁶ Ю. Григорчук, *Проза Віри Вовк: виміри сакрального*, Брустурів 2016, с. 142.
- ¹⁶⁷ Б. Бойчук, *Спомини в біографії*, Київ 2003, с. 115.
- ¹⁶⁸ В. Вовк, *Сузір'я, Карнавал. Оповідання до картин Юрія Соловія*, Ріо-де-Жанейро 1986, с. 47.
- ¹⁶⁹ Там само, с. 49.
- ¹⁷⁰ О. Астаф'єв, *Передмова, Поети «Нью-Йоркської групи». Антологія*, Харків 2003, с. 8.
- ¹⁷¹ Б. Рубчак, *Меандрами Віри Вовк, Сучасність*, 1981, ч. 1, с. 37.