

Псевдоніми становлять чи не найбільш вдячний матеріал для дослідження специфіки літературного мислення. Саме тому вони заслуговують на більшу увагу літературознавців і становлять інтерес для широкого кола читачів.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Чучка П.П. Українські псевдоніми: статус, структура і функції // Наукові записки Кіровоградського державного педуніверситету імені В. Винниченка. Серія філолог. науки (мовознавство). – 2001. – Вип. 37. – С. 82 – 83.
2. Дей О.І. Словник українських псевдонімів та криптонімів (XVI-XX ст.) / О.І. Дей. – К.: Наукова думка, 1969. – 559 с.
3. Гоголь Н.В. Собр. соч.: в 6 т. – Т. 1. Вечера на хуторе близ Диканьки. Ганц Кюхельгартен. / Н. В. Гоголь; ред. С. И. Машинский, А. Л. Слонимский, Н. Л. Степанов. – М.: Худ. лит., 1959. – 366 с.
4. Куліш П. О. Записки о жизни Николая Васильевича Гоголя, составленные из воспоминаний его друзей и знакомых и из его собственных писем / П. О. Куліш. – М., 1856. – С. 49–72.
5. Дмитриев В. Г. Скрывшие свое имя (Из истории анонимов и псевдонимов) / В. Г. Дмитриев. – изд. 2-е доп. – М.: Наука, 1977. – 312 с.
6. Швец Г. Псевдонимия в контексте эстетического семиозиса: к проблеме «литературной собственности» / Г. Швец // Вісник Маріупольського держ. університету. – 2010. – № 2 (4). – С. 91–97.
7. Петрова О.В. Особливості номінації в псевдонімії німецької та української мов: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.17 / Щ. В. Петрова. – Донецький національний ун-т. – Донецьк, 2005. – 20 с.

УДК 81'37:168.522“654”

ТРАНСФОРМАЦІЯ СЕМАНТИКИ ДЗЕРКАЛА В КУЛЬТУРІ ВІДРОДЖЕННЯ

В. В. Блищик, Г. П. Лукаш

Резюме. Стаття присвячена темі зміни семантики дзеркала в культурі Відродження. Автор докладно зупиняється на семантиці дзеркала Середніх віків, зіставляючи із новими нюансами сприйняття дзеркала в епоху Відродження. До статті подані додатки у вигляді ілюстрацій.

Ключові слова: Культура Відродження, культура Середньовіччя, дзеркало, трансформація.

Вступ. Одним з найбільш загадкових і містичних предметів домашнього інтер'єру є дзеркало. У всі часи цей предмет оточувала містика й таємниця. Деякі люди і в наш час за допомогою дзеркала намагаються спілкуватися з потойбічним світом і передбачати майбутнє.

Двоєка природа поверхні дзеркала завжди зачаровувала і лякала одночасно. З давніх-давен люди вважали, що старі дзеркала зберігають душі людей, які у них раніше дивилися. Так, на початку Середньовіччя скляні дзеркала цілком зникли, тому що церковники вважали, що через цей предмет на світ дивляться злі сили. Скляне дзеркало з'явилося лише в XIII ст., саме з цього часу починається відлік сучасної історії дзеркал. Пізні Середньовіччя стало асоціювати випукле кругле дзеркало з божественним оком, світом гармонії.

І зовсім інше сприйняття дзеркала відбувається в епоху Відродження. Уся ця епоха пронизана етапами дзеркальності. Дзеркало набуває аналогії з картиною, оскільки має ту ж прямокутну форму і виконує майже ту ж саму функцію – показує зображення.

Вивчення дзеркала і дзеркальності зберігає свою **актуальність** і сьогодні, оскільки сприяє розкриттю нових рис Ренесансного антропоцентризму. Дзеркало – один із таких феноменів культури, який відрізняється значною кількістю функціональних ролей і підвищеною семіотичністю.

Метою нашого дослідження є спроба простежити через тексти образотворчого мистецтва за трансформацією дзеркала в епоху Ренесансу, зіставивши цей образ з його

позицією в часи Середньовіччя. Проблеми семантики дзеркала присвятили свої роботи такі вчені, як М.В. Рон, Р.Барт, Б.Л. Борухов, А.З. Вуліс, К.Г. Ісупов та інші.

Методи дослідження: метод аналізу, опису, систематизації, порівняльно-історичний метод.

Основна частина. Коштовне, рідкісне, майже безцінне – таким було дзеркало протягом багатьох століть. Дзеркало в епоху Відродження стає певною точкою, в якій з'єднується культура і природа. Воно виховує необхідність дотримуватися правил пристойності та ввічливості. При погляді у дзеркало не тільки розвивається хороший смак і виховується звичка прикрашати себе, але також виховується і звичка звертати увагу на вміння подати себе, вміння представити себе на суд суспільства, відбувається навчання вмінню розуміти і розпізнавати знаки соціальної ієрархії. Разом з тим погляд у дзеркало дарує тілу і нову «географію», бо людському погляду постають невідомі колись «пейзажі»: спина, профіль і т.д.; до того ж погляд у дзеркало пробуджує почуття сором'язливості і почуття усвідомлення себе як особистості, тобто пробуджує самосвідомість [1, с.10].

Збагачення семантики дзеркала в епоху Ренесансу було обумовлено новими смислами. По-перше, відбулася зміна світогляду людини на себе і на світ, реабілітація тілесного, посилення антропоцентризму. Друга причина зміни семантики дзеркал – удосконалення техніки їх виробництва. Раніше металеві та скляні дзеркала були темними і нечіткими. Поверхня була опуклою і спотворювала видимість. Такі дзеркала поміщали у темні середньовічного житла, що посилювало її містичну силу.

З часом містична символіка дзеркала поступається місцем естетичній символіці. Дзеркала вже не ховають, а поміщають у парадних залах. Їх вивішували подібно картинам і вони несли у собі не тільки естетичну функцію, але й слугували знаком добробуту будинку, оскільки в той час не кожна людина могла дозволити собі таку розкіш, як дзеркало. В епоху Відродження краса речей та їх гармонійне розташування стають важливими джерелами естетичних вражень. В освяченому просторі інтер'єру дзеркало втрачає містичне значення.

Дзеркало в епоху Ренесансу дозволило побачити предмети в іншому ракурсі і себе серед цього предметного світу. Можливості самоспоглядання змінили естетику поведінки, яка виявляється через прагнення до красивого жесту, пози, театральної манери поведінки. Досвід «спілкування» з дзеркалом призводить до усвідомлення власної індивідуальності. Це сформувало певні вимоги до мистецтва портретування. Одне з головних завдань цієї епохи – досягти подібності творчого образу з натурою. Портрет епохи Ренесансу був адресований сучасникам і тому повинен бути пізнаваний.

Практично до всіх портретів епохи Відродження можна віднести слова, які написані на малюнку А. Дюрера (1484): «Це я зобразив себе самого, дивлячись у дзеркало». Саме такою є робота італійського художника Параміджаніно «Автопортрет у випуклому дзеркалі» (1525, додаток 1), в якій картина стилізує кривизну поверхні дзеркала. Автопортрет укладений у рамку, подібно до дзеркала, відображення в якому застигло у часі. Художник використовує форму середньовічного дзеркала (круглу) для втілення ідеї Ренесансу (епоха Ренесансу надає дзеркалу форму квадрата, яка імітує картину). Поєднання дзеркала і картини призвело до того, що в деяких аристократичних будинках дзеркало стало посідати місце портрета живого власника будинку. Отже, дзеркало становило собою рухомий «портрет», до того ж змінний з роками. Дзеркало уподібнюється картині, а картина – дзеркалу.

Леонардо да Вінчі вважає «досконалою картиною» таку, яка подібна відображенню у дзеркалі, і зазначає, що дзеркало має стати розумом художника. Великий італійський скульптор і архітектор Філіппо Брунеллески підкреслює вимогу малювати так, як воно виглядає у дзеркалі. Дзеркало-предмет для художника епохи

Ренесансу виконувало навчальну роль, а сама ідея дзеркального відображення набуває статусу естетичного принципу художньої творчості [2, с.14–17]. Дзеркало для майстрів Ренесансу стало не тільки засобом візуального сприйняття світу, а також улюбленим художнім образом.

У XV ст. сформувався ряд образотворчих прийомів, в якому відбилася нова семантика дзеркал. «Чисте дзеркало» було пов'язане з образом Богоматері, як у роботі французького художника Ніколаса Фромента «Неопалима купіна» (1475). Протилежне значення має образ дзеркала у колі іконографії семи смертних гріхів, в якому зображення дівчини персоніфікували Гординю і Любострастя. Прикладом можуть бути картини Ієроніма Босха «Сад насолоди» (1500), Альбрехта Дюрера «Кокетка» (1493, додаток 2), Альбрехта Альтдорфера «Алегорія» (1506).

Своєрідно розкривається образ дзеркала на полотні Яна ван Ейка «Портрет подружжя Арнольфіни» (1434, додаток 3,4). На картині зображені купець Джованні Арнольфіни і його молода дружина. Деякі мистецтвознавці трактують цю картину як сцену одруження [3, с.51]. Молоді люди з'єднують руки, а наречений підтверджує клятву жестом правої руки. У глибині кімнати є дзеркало, яке розташоване по центральній вертикальній осі картини, між люстрою і з'єднаними руками нареченого і нареченої. Рама дзеркала прикрашена десятьма круглими зображеннями пристрастей Христових і була витлумачена як алюзія на спокутування світу через втілення і смерть Христа. Дзеркало у картині виступає метафорою очей, Всевидячим Оком Господнім на цій світській церемонії і наче освячує сцену одруження. На стіні над дзеркалом є напис: «Johannes de Eyck fuit hic.1434» («Йоганнес де Ейк був тут. 1434»). Цей напис дає можливість припустити, що автор картини був свідком цієї сцени і може бути у дзеркалі картини відображений. На полотні Яна ван Ейка дзеркало виступає символом, яке відбиває семантику середньовічних дзеркал (пригадаймо: воно кругле). Так само воно виступає художнім прийомом, що допомагає розширити смисловий та фізичний простір картини. Дзеркальне відображення дозволяє побачити четверту стіну кімнати і людей, що входять у двері. Поміщаючи дзеркало в композицію картини і подаючи його відображення, художник отримав можливість розширити рамки фізичного простору. Він вводить новий простір – за межами картинної площини [3, с.51–453]. Такий художній прийом став для майстрів Відродження новаторським. Зображати відзеркалювальні поверхні стало улюбленим художнім прийомом майстрів Північного Відродження (Квентін Массейс «Міняла з дружиною» (1514), Робер Кампен «Іоанн Хреститель і донатор Генріх фон Верль»).

Улюбленою темою художників цього часу стала тема плинності віку людини. На картині Ганса Бальдунга Гріна «Три віки жінки і Смерть» (1510, додаток 5) зображені алегоричні жіночі постаті, що змушують нас замислитися про безжалісність і швидкоплинність часу. Дзеркало відбиває образ смерті, підкреслюючи, що краса людська непостійна. Дівчина милується у дзеркалі власною молодістю і не помічає ефемерності цього дару. А смерть, пов'язана з мотивом марнославства і земних насолод, має на меті про це нагадати [4, с. 140].

Висновки. Образ дзеркала в епоху Відродження – це образ предмета, який втілює красу матеріального світу. Якщо у мистецтві Стародавнього світу і Середніх віків зображення самого дзеркала і того, що в ньому відбивається, трапляється рідко, бо вважалося, що воно відображає надчуттєву і метафізичну реальність, то в епоху Ренесансу дзеркальне відображення є одним з головних художніх принципів. Образ «відбиваючого дзеркала» став виступати як символ і художній прийом, що відкриває глядачеві образи світу і образ людини, яка сама пізнає світ. Нова семантика дзеркала збагачує тематику художнього світу. Актуалізуються теми плинності віку людини, зображення відзеркалювальної поверхні, а також теми «чистого дзеркала».

Процес десакралізації дзеркал в епоху Відродження дозволив визначити естетичну та художню цінність предмета і зробити його складовою декоративного оздоблення інтер'єру.

Естетична й декоративна цінність дзеркал, багатозначна символіка образу, виникнення семантичного зв'язку дзеркала-речі з культурою аристократизму сформували передумови для становлення трансформації образу дзеркала в епоху Бароко.

ДОДАТКИ

Додаток 1. Параміджаніно «Автопортрет у випуклому дзеркалі» (1525)



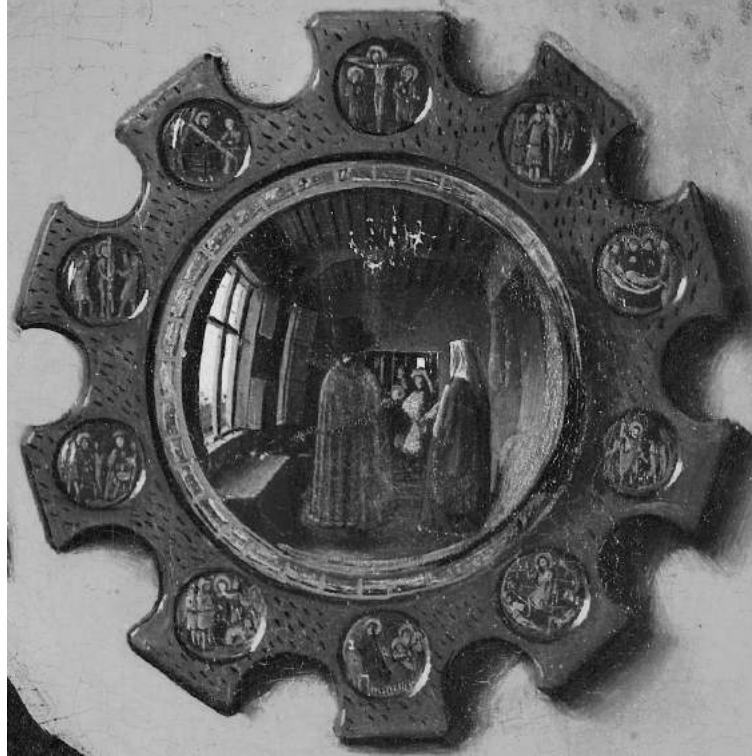
Додаток 2. Альбрехт Дюрер «Кокетка» (1493)



Додаток 3. Ян ван Ейк «Портрет подружжя Арнольфіни» (1434)



Додаток 4. Дзеркало на «Портрети подружжя Арнольфіни»



Додаток 5. Ганс Бальдунг Грін «Три віки жінки і Смерть» (1510)



СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Логвиненко А.Д. Зрительное восприятие пространства / А.Д. Логвиненко. – М.: МГУ, 1981. – 224 с.
2. Правдивцев В. Эти таинственные зеркала / В. Правдивцев. – М.: РИЦ МДК, 2004. – 576 с.
3. Ионина Н.А. 100 великих картин / Н.А.Ионина. – М.: Вече, 2006. – 512 с.

УДК 82-2 Українка

ПРОБЛЕМА ДВОСВІТТЯ В «ЛІСОВІЙ ПІСНІ» ЛЕСІ УКРАЇНКИ

А. С. Гулак, В. А. Просалова

Резюме. У статті аналізується драма-феєрія Лесі Українки «Лісова пісня», з'ясовується проблема протистояння двох світів, простежується вплив законів цих світів на жіночі образи драми-феєрії, з'ясовуються причини трагізму Мавки і Килини як представників протилежних світів. Виявлено, що трагізм жінок «Лісової пісні» зумовлюється законами та специфікою існування двох протилежних світів.

Ключові слова: жанр, драма-феєрія, система персонажів, двосвіття.

«Лісова пісня» Лесі Українки – яскравий зразок драми-феєрії. Жанрову структуру феєрії визначав синтез засобів літературно-художнього мислення і фольклору. В основі сюжету було закладено *дуалізм* – думку про два світи, два початки, що живуть в людині. До такого притчево-філософського жанру українська література мала нахил здавна. Далеким праобразом драми-феєрії стала балада, фольклорна і літературна [1, с. 15-16]. Отже, наявність трагічного елемента, що притаманний жанру балади, виправданий у «Лісовій пісні».

«Лісова пісня», за визначенням самої Лесі Українки, «драма-феєрія, оскільки зі словом *феєрія* етимологічно споріднені такі поняття, як *доля, вогонь, фантастичність*» [2, с. 55].

Драма-феєрія – це «жанровий різновид, якому притаманний фантастично-казковий сюжет; в основі – надзвичайні історії, поряд із людьми діють створені уявою письменника фантастично-міфічні істоти; в основі сюжету закладено дуалізм – думку про світи, що живуть в людині; головний конфлікт має ідейний характер і реалізується гострою боротьбою ідей» [3, с. 116].

Гостру боротьбу ідей, про яку зазначалось, можна простежити у творі на прикладі протистояння двох світів – світу фантастичного (світу ідей) та світу реального, земного, тобто матеріального. Яскравими представниками цих світів є жіночі персонажі – Мавка і Килина. Належність кожної з них до власного світу і визначила їхні долі, трагічні для обох.

Образ Мавки у творі – яскравий зразок героя неоромантичного типу. Неоромантична модель ідейно-образної свідомості по-різному виявлялася в тій чи іншій літературі. На українському національному ґрунті вона утверджувалася як через творче реципіювання західноєвропейських модерністських структур (передусім, звісно, неоромантизму), так і через відродження в цілковито нових суспільно-духовних та культурно-мистецьких умовах характерних рис українського романтизму, таких його чинників, як фольклоризм, історично віддалена тематика та проблематика, зображення духовної і національної самоцінності людської особистості тощо.

Неоромантиків захоплюють пошуки ідеалу. Ідеальне, на їх думку, треба шукати не в далеких країнах чи неіснуючих світах, а саме в існуючій дійсності (це ідеальне розпорошене в довкіллі: можливо, в земному, а можливо, в небесному). Неоромантиків насамперед цікавить звернення до душі героя, до його особистих почуттів і переживань. Друга передумова створення неоромантичного образу – це те, що «кожен із героїв є органічною частиною середовища: його вчинки мотивуються цим середовищем, впливають з обставин, в яких перебуває середовище» [5, с. 85]. Отже, про неоромантичний характер образу Мавки свідчать її прагнення відшукати ідеал, який полягає у звільненні від будь-якої неволі («Ну, як-таки, щоб воля – та пропала?