

**ЧАСОПРОСТІР
В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ Й ЛІТЕРАТУРІ:
ЕКСПЕРИМЕНТУВАТИ НЕ МОЖНА СПРОСТИТИ
(KONTEKST DOPPELBEGABUNGEN)**

**CZAS I PRZESTRZEŃ W MALARSTWIE I LITERATURZE:
EKSPERYMENTU NIE MOŻNA UPROŚCIĆ
(KONTEKST DOPPELBEGABUNGEN)**

**TIME AND SPACE IN FINE ARTS AND LITERATURE:
EXPERIMENTATION CAN NOT BE SIMPLIFIED
(IN RELATION TO DOPPELBEGABUNGEN)**

Natalia Moczerniuk

Narodowy Uniwersytet Przykarpacki im. Wasyla Stefanyka,
Iwano-Frankiowsk — Ukraina,
mocher.n@gmail.com

Abstract: The article deals with the issue of the chronotope distinguishing features both in literature and in fine arts. The artists' attempts to include the category of time into painting and their speculations on the problem have been highlighted in the paper. Such concepts as *sujet* and rhythm, their relevance to fine arts have been brought into focus. Being a part of a principal study of the writers-artists' *oeuvres*, the current paper contains the collected data on the painters' transition from fine arts as a spatial one to literature. Their conversion to a new artistic field was caused by the desire to create temporal art and experiment with artistic time continuum.

Ключові слова: час, простір, хронотоп, взаємодія літератури й образотворчого мистецтва, літератор-художник.

Słowa kluczowe: czas, przestrzeń, chronotop, interakcja literatury i sztuki wizualnej, pisarz-malarz.

Keywords: time, space, chronotope, literature and fine arts interactions, writer-artist.

Питання „чому художники беруться за перо?” хвилює всіх дослідників, які працюють із творчістю митців-універсалістів. Серед широкого кола причин, що пояснюють арт-„білінгвізм”, варто виокремити інтенції художників до експерименту в новому для себе виді мистецтва, а саме — в літературі (або ж в мистецтвах часопросторових), зумовлені передусім можливістю оперування художнім часом, чого образотворче мистецтво як мистецтво просторове не дозволяє.

Так, Микола Бажан, розмірковуючи про причини переходу Олександра Довженка від палітри й мольберта до мистецтва кіно, свого часу писав:

Не вистачало в малярстві, в цій одномоментній фіксації руху, продовженого тільки в уяві художника й чулого глядача, руху видимого, тривалого в часі, — в тій категорії буття, яка давала непосильні для скульптури, живопису, графіки можливості розкриття людини і природи¹.

Отже, письменник пояснює звернення митця до іншого мистецтва потребою виразити себе в часі, передати рух.

Анрі Мішо в мініатюрі під промовистою назвою *Змалювати плинність часу* звучить суголосно з попереднім спостереженням:

[...] Замість якогось марева, зокрема, я хотів би змалювати моменти, які плетеницею творять життя, примусити бачити внутрішню фразу, фразу без слів, мотузку, яка розкручується безконечно і звивисто, і в усамітненні супроводжує все те, що з'являється як іззовні, так і зсередини.

Мені заманулося відтворити усвідомлення існування і плин часу. Як ото намацують власний пульс. Або ще достотніше, те, що з'являється, коли з настанням вечора виринає в пам'яті (найкоротший і під сурдинку) вражаючий фільм, який стає жертвою дня.

Кінематичний малюнок².

Про актуальність такої потреби для себе переконливо пише й сучасний російський митець-універсаліст Семьон Файбісовіч. Дозволимо тут повне його пояснення, зважаючи на оригінальність і чіткість вислову:

Станковая живопись не властна над процессами, длительностями, трансформациями. Оперируя иллюзорным пространством и строя его на реальной плоскости, она не в состоянии оперировать ни иллюзорным, ни реальным *временем* (кроме времени восприятия самой картины, которое почти всегда очень ограничено, и вообще пока речь не об этом). Останавливать мгновения — волнующее занятие, сообщать им статус „вечного“ — тем более, но, упиваясь пространством и вечностью, картина упускает время — оно протекает мимо. Она может зафиксировать его, отразить, стать его документом, свидетелем, резервуаром, но не в состоянии включить в себя его ток (в обоих, кстати, смыслах). Скажем так: картина может быть океаном, морем, озером, прудом или каплей, но не может быть ручьем, рекой или водопадом. В ней, в отличие от той же прозы, особенно нарративной, нет пути, маршрута — в том числе с его извилами, петлями, обрывами, а то и безднами.

¹ М. П. Бажан, *Політ крізь бурю: вибрані твори*, Київ 2002, с. 409.

² А. Мішо, *Змалювати плинність часу*, [в:] *Його ж, Внутрішній простір*, Київ 2001, с. 251.

Автор акцентує і на іншій природі катарсису в артї та літературі: споглядальний процес — наслідок катарсису „першого погляду”, натомість у літературі до нього треба здолати шлях.

А у меня со временем все более настойчивым становилось желание реально оперировать — как автору — именно временными трансформациями и протяженностями. Оперировать ими как формальными и содержательными составляющими собственно вещи: ее „материи”; как инструментами и рычагами ее создания и, соответственно, „считывания”³.

Можна припустити, що оперувати часом завдяки літературі забажали й інші художники, хоча й не залишилося свідчень про це. Отож часопростір — надзвичайно важливий аспект проблеми літературно-мистецьких інтеракцій у контексті *Doppelbegabungen*, тому варто теоретизувати це питання та висвітлити окремі хронотопні експерименти митців. У цій статті як частині великого дослідження про творчість українських літераторів-художників першої половини ХХ століття зібрано матеріали про перехід митців пензля з образотворчого мистецтва як мистецтва просторового у літературу, із долученням досвіду універсалістів інших національних культур.

Простір і час є першими морфологічно значущими онтологічними критеріями поділу мистецтв. Проблема мистецького часопростору повертає нас до відомого трактату Лессінга „*Лаокоон*”, у якому розкрито притаманну двом мистецтвам специфіку в цьому плані. „Отже, залишаємося при такій zasadі: часова послідовність — царина поетова, а просторова — царина малярева”, — постулював мистецтвознавець⁴. Прикметно, що час і простір позначаються як на формальних, так і на змістових особливостях творів різних мистецтв. Лессінг не помилився у своїх постулатах, оскільки узагальнював на основі онтології мистецтв, а полеміка з ним ведеться передусім з позицій феноменології й рецептивної естетики, досвід яких неможливо не враховувати. Відповідно, має рацію й Роман Інгарден, який пояснює зумовленість трактату характером мислення епохи, через що „*Лаокоон*” мусив з часом застаріти — „to brak jakby zmysłu psychicznego dla odmiennego, nieracjonalistycznego przeżywania świata i sztuki, które urzeczywistniło się dopiero w eposie «Burzy i naporu» i w romantyzmie”⁵. Польський вчений натомість виходить з ідеалістичних zasad і надає великого значення чуттєвому спостереженню й психо-фізіологічним особливостям реципієнта артефакту.

³ С. Файбисович, *Переход*, [в:] электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/65/faib17.html> (29.01.2018).

⁴ Г.-Е. Лессін, *Лаокоон*, Київ 1968, с. 174.

⁵ R. Ingarden, *Lessinga Laokoon*, [w:] Idem, *Studia z estetyki*, t. 1, Warszawa 1957, с. 367.

Закріплюючи за поезією час, а малярством — простір, Лессінг усе ж припускає контакти цих мистецтв:

Але як двоє справдешніх, приятних сусідів, що не дозволяють собі ніякої сваволі в чужому володінні, а все ж на спільній межі мирно поступаються один одному, коли якась нагла обставина змусить котрогось вийти поза межу на сусіднє поле, — так само мають ладнати між собою малярство і поезія⁶.

І ці добросусідські взаємини, а часом і „сваволю в чужому володінні“ сусідів, ми спостерігатимемо не раз в історії мистецтв. Так, ще імпресіоністи намагалися увести в малярство категорію часу:

Час входить у піктуральний простір і на рівні тематичному, і на рівні техніки малюнка: стиль ескізу, смак до начерку, тяга до незавершеності, прагнення до відкритості назустріч часу стануть віднині невід’ємними характеристиками полотна, яке зберігає в собі сліди роботи художника, відбиток його особистості⁷.

Таким чином, живопис тяжіє до поезії і „вчиться“ в поезії.

Більшість прикладів „поборювання“ часо-просторових принципів у мистецтві засновані на психології та рецептивних основах. Скажімо, Василь Кандінський, не схвалюючи нехтування часовим аспектом у живописі, стверджує важливість і надзвичайну складність цього питання та, розвиваючи свої міркування на прикладі ліній, у кінцевому підсумку шукає психологічних пояснень:

В линии элемент времени ошутим в значительно большей мере, чем в точке: Длительность есть категория временная. С другой стороны, протяженность во времени у прямой и кривой [линий] различна, хотя бы их длины были равны: чем подвижнее кривая, тем больше ее длительность во времени. Итак, в линии возможности использования времени весьма разнообразны⁸.

Кандінський залишає за композиційною наукою навіть точні виміри часу.

Спроби опанувати часом у мистецтві не припиняються й досі. Цікавий в цьому плані і досвід сучасного українського художника й талановитого есеїста Тиберія Сільваші, який напрацював цілу програму хронореалізму — мистецтва потоку часу.

И для живописи проблема времени всегда была важной, потому что именно картина, как форма, время остановила. И заставила поколения художников искать возможности его выразить, выстраивая рассказы, монтируя сюжеты

⁶ Г.-Е. Лессинг, *зазнач. джерело*, с. 174.

⁷ В. І. Фесенко, *Література і живопис: інтермедіальний дискурс*, Київ 2014, с. 95.

⁸ В. Кандинский, *Точка и линия на плоскости*, [в:] *электронный ресурс*: <http://philologos.narod.ru/kandinsky/kandinsky-pl.htm> (29.01.2018).

из жизни персонажей — то по принципу внутрикадрового монтажа, то механически соединяя их на плоскости в разных углах⁹.

Натомість художник прагне відійти від літературоцентричної описовості світу, розробляючи ненаративне малярство. Цікаво, що навіть кольору у Сільваши притаманний час. Разом з тим, його ідеї про суб'єктивний та „метафізичний” час закорінені в царині рецепції.

Часові характеристики літератури неминуче виводять до поняття „сюжету”, яке дуже важливе для мистецтва. Прикметно, що сюжет як певне конкретне художнє втілення явищ чи подій актуальний і для мистецтва образотворчого. У 20–30-х роках минулого століття митці пензля прагнуть „зректися” сюжету в малярських роботах, експериментуючи в річищі європейського модернізму: „На початку ХХ століття модерністи вирішили, що для створення справжнього мистецтва важливими є не тема чи персонаж, як у літературі, а новий технічний підхід до формальної професійної проблеми. За своїм значенням форма випереджає зміст”¹⁰. Сюжетні прояви часто таврують як літературщину, тож малярство, як бачимо, змагає до чистоти вислову, не зазіхаючи на територію

Вогонь! Вогонь у малярстві, в образотворчій мистецтві — це не сюжет, не ілюстрація, не опис природи фарбами — це ані не ліричний вірш на полотні, ані не драматична дія в рисунку, ані моменти діалогів чи полотняне дзеркало портрету, це — одушевлена творцем форма і фарба. Саме форма і фарба впливають так само, як тепло чи холод, біль і радість — вони є виявом нашої мистецької творчості. Це незмінні вартості образотворчого мистецтва, і ми їх у першу чергу видвигаємо, розуміємся, ніяк не нехтуючи й сюжетом, як чинником помічним, що його окреслює як „малярський сюжет”. Ми повинні і мусимо повернутися до такого розуміння нашого образотворчого мистецтва — бо інакше не знайдемо місця в світовому мистецтві, не матимемо повновартісних мистецьких творів¹¹,

— пише Павло Ковжун, якому доводилося не раз змінити своє графічне знаряддя на перо критика і теоретика. Святослав Гординський вбачає в інтенціях символізувати буття народу Олекси Новаківського ту ж „літературність”, зауважуючи, що в той час „мистецтво шукало назагал більш чистого і безпосереднього пластичного

⁹ Т. Сільваши, *Диалог с Алексеем Тюткиным. Для нашего поколения кино было всем*, [в:] Його ж, *Есе. Тексти. Діалоги*, Київ 2015, с. 136.

¹⁰ В. І. Фесенко, *зазнач. джерело*, с. 98.

¹¹ Цит. кн: за С. Гординський, *Павло Ковжун*, [в:] С. Гординський *про мистецтво*, Львів 2005, с. 228–229.

вислову"¹². Власне деякі учні Новаківського, а серед них і Святослав Гординський, намагалися знайти інший шлях у мистецтві, поза „літературщиною”. Як бачимо, поряд з тяжінням до різнорідних синтезувань спостерігаються тенденції до чіткішого розмежування мистецтв, „чистоти” малярства.

Рух, ще одне ключове поняття, що виникає в орбіті часопростору і має важливе значення для митців.

У музиці розвиток (рух) тем відбувається за суворими законами; на живописному полотні простір, у якому форми повинні розміщуватися у наперед заданій перспективі, заповнюється непевними контурами; у поезії рух — це поетичні ритми, зміна сцен¹³,

— внутрішній динамізм твору в різних мистецтвах, таким чином, забезпечується різною репрезентацією руху. Безперечно, передати рух засобами образотворчого мистецтва й художнім словом — різні способи репрезентації, і саме для арту це ставало випробуванням. Наприклад, славнозвісна „Архипентура” була інспірована власне бажанням передати рух в образотворчому мистецтві. Олександр Архипенко застерігав, що це поняття не стосується всієї його творчості, йдеться про машину, яка справляє ілюзію руху об’єкта на зразок передачі руху в кіно:

Архипентура володіє способами передачі на полотні конкретних змін тривалості і швидкості і завдяки цьому вона пов’язана з часом і простором. Донині тільки музика застосовувала час як елемент творчості. Архипентура є новою формою мистецтва, яке користується часом і простором. Отже, Архипентура „малює час”¹⁴.

Таким чином, Архипенком зумів надати своїм творам кінетичних властивостей, тож його експерименти можна вважати великою мірою успішними. Література (особливо футуристично „інфікована”) активно репрезентує рух, завдаючи, разом з тим, проблем для графіків, які бралися ілюструвати відповідні поетичні книжки. Зазначимо, що усі експерименти в часопросторовій лабораторії малярства з метою навчитися передавати час і рух не применшують його іманентних особливостей.

¹² С. Гординський, *Каталог-альманах III виставки Спільки праці українських образотворчих мистців*, Львів 1942, [в:] С. Гординський *про мистецтво*, зазнач. джерело, с. 206.

¹³ В. Фесенко, зазнач. джерело, с. 77.

¹⁴ О. Архипенко, *Теоретичні нотатки*, [в:] *Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва: українська теоретична думка XX століття*, упор. Р. М. Яців, ч. 1, Львів 2012, с. 135.

Літературознавство минулого активно вивчало проблеми часу й простору. М. Бахтін, Н. Копистянська, Д. Ліхачов, Ю. Лотман, С. Скварчинська, О. Чичерін та інші звертали увагу на часопросторову проблематику літератури у порівнянні з іншими мистецтвами. „Література найбільшою мірою, ніж будь-яке інше мистецтво, стає мистецтвом часу. Час — його об’єкт, суб’єкт і зброя зображення”, — наголошує Д. Ліхачов¹⁵, і його твердження суголосне з естетичними відкриттями Лессінга. Разом з тим, у цих дослідженнях вичленовані такі аспекти функціонування часу, які справді доступні винятково літературі. Так, російський дослідник помічає, що можливості зображення часу в літературі необмежені (перебіг часу може бути безперервним або перервним, послідовним або непослідовним, у зв’язку з історичним часом або у відриві від нього — замкнутим у собі; зображення минулого, теперішнього і майбутнього теж можливе в різних поєднаннях)¹⁶. Отож такий потенціал літератури в аспекті темпоральності не міг не привабити митців пензля, які прагнули виразного відтворення своїх непростих вражень.

Необхідна ще одна заувага: літературознавство має справу з часом *художнім*. Тож правий Роман Інгарден, коли говорить, полемізуючи з автором „Лаокоона”, що „питання про час виникає у творі літературного мистецтва ще в цілком іншому значенні”:

Lessing nie uświadomił sobie wprawdzie, że ta w dziele „malarskim” p r z e d - s t a w i o n a przestrzeń nie jest identyczna z przestrzenią realną, lecz że jest najwyżej jej odwzorowaniem, różniącym się zresztą od niej pod wieloma względami. To samo dotyczy i różności między czasem p r z e d s t a w i o n y m w dziele, a czasem r e a l n y c h procesów w świecie¹⁷.

Очевидно, розмежування реального часу й часу художнього стало поштовхом для новаторських літературознавчих досліджень.

Прикметно, що художники, йдучи в літературу, так би мовити, заради часу, реалізують талант особливого бачення, що позначається на структуруванні простору, вмінні відтворювати його різними способами, вибудовуванні перспективи, „фактурності” письма, колористиці, увазі до деталі тощо.

Варто нагадати, що коли літературознавство оперує поняттям „простір”, маємо на увазі простір художній: це „об’єктивно-суб’єктивна категорія, вона стає важливим компонентом стилістики, описової та історичної поетики”¹⁸. Врахуймо, отже, й феноменологічну

¹⁵ Д. С. Ліхачев, *Поэтика древнерусской литературы*, Ленинград 1971, с. 209.

¹⁶ Там само, с. 211.

¹⁷ R. Ingarden, *заснач. джерело*, с. 369.

¹⁸ Н. Копистянська, *Думки про безмежні можливості хронотопів художнього простору*, [в:] *Ї ж, Час і простір у мистецтві слова*, Львів 2012, с. 86.

доцільність „прочитання” літературного простору, продемонстровану дослідженнями Г.Башляра. Поняття простору обов’язково актуалізує теоретичні питання репрезентації, зокрема мімезису, опису, перспективності зображення та інші. Певна річ, модальність репрезентації дійсності в живописі й літературі відрізняються:

Якщо візуальна репрезентація підтримує зі своїм референтом відношення аналогії (картина є перемальованою фотографією), то література користується словом, а мова — абстрактними знаками, символічне значення яких установлюється мовцями за системою¹⁹.

Моделювання простору — це і питання візуальності літератури (потенційної образності), візуалізації в літературі. Крім того, важливого значення набуває категорія простору внутрішнього (психологічного), який „визначається тим, як сприймається зовнішній світ людиною і як вона себе в ньому почуває, як вона створює свій внутрішній світ, своє внутрішнє життя — світ інтелекту, серця, душі”²⁰. Митці усвідомлюють потенціал цієї категорії для творчості, тож артикулюють своє бачення часом у метафоричних формах.

Оволодіти зором в тому єдиному просторі, який іноді дозволяє просто бачити, який не змушує безперервно пізнавати і який, трапляється, дарує своїм обранцям сліпоту до всього, крім видимого, — іншими словами, в просторі всередині себе,

— спонукає Самюель Беккет²¹. Безперечно, спокуса виразити безпосередньо у слові свій внутрішній світ легко здолала митців, які синхронізували свою діяльність у мистецтві й літературі.

У контексті часопросторової проблематики варто привернути увагу до екфразису. Невипадково дослідники вважають, що саме екфразис дозволяє виявити складні відношення між простором і часом у літературному тексті. З морфології мистецтв народжується проблематика художнього простору в екфрастичних описах, адже йдеться про переведення образів просторових мистецтв у мистецтво часове — літературу.

Визначення екфразису актуалізує категорію опису, яку зокрема пояснюють „як мовні висловлювання, що повідомляють про властивості просторових утворень, зображених у літературному творі”²². Тому однією з проблем є правомірність терміна щодо часових мис-

¹⁹ В. І. Фесенко, *ззнач. джерело*, с. 107.

²⁰ Н. Копистянська, *ззнач. джерело*, с. 85.

²¹ С. Беккет, *Мир и пара брюк*, [в:] *Пространство другими словами: французские поэты XX века об образе в искусстве*, Санкт-Петербург 2005, с. 155.

²² Д. Корвін-Пйотровська, *Проблеми поетики прозового опису*, Львів 2009, с. 91.

тецтв. Скажімо, на нашу думку, нелегітимним є поняття екфразису музичного, адже принциповою особливістю екфразису є візуальність. Тож музичний екфразис — це передусім опис уявного, польоту фантазії, натомість екфразис творів візуальних мистецтв тією чи іншою мірою відштовхується від просторових характеристик об'єкта, навіть коли міметичні інтенції автора здевальвовані. Екфразис образотворчого мистецтва так чи інакше стосується конкретного твору, автора, його манери. І хоча й такий екфразис працює не за принципом фотографії, а як переосмислення митця, скажімо, властиве творенню малярського образу, все ж морфологічні домінанти просторових мистецтв тут визначальні.

Просторові аспекти загострюються у зв'язку з інтенцією авторів екфраз передавати враження, свої думки й емоції, викликані спогляданням живописних, графічних, скульптурних, архітектурних артефактів. Дослідники наголошують на свободі вираження автора, суб'єктивній ретрансляції мистецьких образів. Екфразиси можна класифікувати на художній, квазі-художній (есеїстичний) та нехудожній (мистецтвознавчий) тексти. Якщо в мистецтвознавстві йдеться власне про аналіз простору, дескрипцію, що чітко фіксує просторові „розмітки” об'єкта, то в квазі-художньому і художньому текстах опис мистецького твору поєднується з оповіддю про власні переживання, відчуття й почуття, інспіровані ним. Завдання поета в пошуках нових можливостей мови, які відкриваються при зверненні до живопису, як висловлюється Б. Дубін у передмові до книги *„Пространство другими словами: французские поэты XX века об образе в искусстве”*, — „не переказати сюжет і не описати предмет, а власними засобами відтворити акт творчості художника, відповісти на нього власним творчим актом”²³. Взаємообмін поезії і живопису через екфразис поширений у практиці митців-універсалістів.

Проблематика художнього простору в зазначеному аспекті може бути актуалізована дослідженнями Нонни Копистянської, присвяченими переходам від зовнішнього (локального) простору до простору внутрішнього (психологічного).

Простір внутрішньо психологічний визначається тим, як сприймається зовнішній світ людиною і як вона себе в ньому почуває, як вона створює свій внутрішній світ, своє внутрішнє життя — світ інтелекту, серця, душі,

— писала Н. Копистянська²⁴. Властиво, конвенційність мистецьких творів і передбачає їхній вплив на внутрішній світ людини, біль-

²³ Б. Дубін, *Говоря фигурально: французские поэты о живописном образе*, [в:] *Пространство другими словами...*, зазнач. джерело, с. 14.

²⁴ Н. Х. Копистянська, *Час і простір у мистецтві слова: монографія*, Львів 2012, с. 85.

шою чи меншою мірою зумовлений відповідними настановами автора, літературного напрямку, історико-культурної епохи. Більше того, і самі митці прагнуть не просто відтворювати конкретику образів, а намагаються вловити внутрішні інтенції людини, порухи її душі, зумовлені переживанням мистецьких витворів.

Завершуючи розгляд питання про час і простір як мистецькі категорії, звернемося ще раз до Микола Бажана, який пише про Довженка-режисера, що прийшов до кінематографії, якраз шукаючи розв'язки хронотопних проблем:

О. Довженко блискуче з'єднав у своїй кінотворчості культуру малярську з відчуттям найскладніших музичних ритмів, з хистом і спостережливістю письменника, з дотепністю й пафосом публіциста, з поетичною силою творити зворушливі й теплі ліричні образи²⁵.

Олександр Довженко скористався сумою різних мистецтв („бере в полон інші мистецтва” і „вони служать йому, як яничари”, за словами Бажана), компенсуючи таким чином можливість передачі часу і простору, недостатні в тому чи іншому виді. Микола Бажан використовує поняття „ритм” лише з означенням „музичний”, а між тим ритм характеризує кожне мистецтво і саме ритм забезпечує потужність Довженкового кінематографу.

Ритм „проростає” з хронотопної проблематики і становить ще одне важливе поняття мистецької теорії, об'єднуючи усі мистецтва.

Ритм у кожному мистецтві і у всіх часах був вирішним елементом мистецького твору. Де його нема, немає мистецтва; він той струм, що оживляє мертві форми. Ніяка вигадливість нових форм, реальних чи нереальних, не врятує ситуації, якщо будуть поминені ті основні закони гармонії, що творять мистецтво. Подібно і в поезії, вона може відкинути зверхні свої ознаки — строфу, риму, пунктуацію і може нав'язати більш підсвідомо свої образи метонімії, але коли не піддасть їх якомусь ритмічному звучанню, з погляду мистецтва твір буде мертвонароджений. Отже, суть мистецтва завжди та сама і вічна, проблема в тому, наскільки нові методи вислову будуть спроможні висловити те єдине інакше і краще²⁶,

— писав Святослав Гординський, і шанс на високе місце на Парнасі серед тих, хто займався малярством і літературою, мали митці, які зуміли вловити специфіку ритму у різних творчих царинах.

²⁵ М. Бажан, *Політ крізь бурю: вибрані твори*, вступ. слово І. М. Дзюби, Київ 2002, с. 453.

²⁶ С. Гординський, *Надреалізм і час абсурду*, [в:] С. Гординський *про мистецтво*, зазнач. джерело, с. 242.

Таким чином, осмислення проблем часопростору в образотворчому мистецтві й літературі триває дотепер. Художники намагаються теоретизувати ці питання, а також вдаються до творчих експериментів з метою опанувати темпоральністю у візуальних мистецтвах. Бажання оперувати художнім часом спонукає митців пензля й до виходу поза контекст фахової практики — у літературу, мистецтво часове, онтологічний потенціал якого дозволяє різноманітні хронологічні трансформації.

Бібліографія

- Архипенко О., *Теоретичні нотатки*, [в:] *Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва: українська теоретична думка ХХ століття*, упор. Р. М. Яців, ч. 1, Львів 2012.
- Бажан М. П., *Диптих про Олександра Довженка*, [в:] *Його ж, Політ крізь бурю: вибрані твори*, вступ. слово І. М. Дзюби, Київ 2002.
- Беккет С., *Мир и пара брюк*, [в:] *Пространство другими словами. Французские поэты ХХ века об образе в искусстве*, Санкт-Петербург 2005.
- Гординський С., *Каталог-альманах III виставки Співки праці українських образотворчих митців, 1942*, [в:] *С. Гординський про мистецтво*, Львів 2005.
- Гординський С., *Надреалізм і час абсурду*, [в:] *С. Гординський про мистецтво*, Львів 2005.
- Гординський С., *Павло Ковжун*, [в:] *С. Гординський про мистецтво*, Львів 2005.
- Дубин Б., *Говоря фигурально: французские поэты о живописном образе*, [в:] *Пространство другими словами: французские поэты ХХ века об образе в искусстве*, Санкт-Петербург 2005.
- Кандинский В., *Точка и линия на плоскости*, [в:] електронний ресурс: <http://philologos.narod.ru/kandinsky/kandinsky-pl.htm> (29.01.2018).
- Копистянська Н. Х., *Думки про безмежні можливості хронології художнього простору*, [в:] *Її ж, Час і простір у мистецтві слова*, Львів 2012.
- Корвін-Пйотровська Д., *Проблеми поетики прозового опису*, Львів 2009.
- Лессінг Г.-Е., *Лаокоон*, Київ 1968.
- Лихачев Д. С., *Поэтика древнерусской литературы*, Ленинград 1971.
- Мішко А., *Змалюватиплинність часу*, [в:] *Його ж, Внутрішній простір*, Київ 2001.
- Сильваши Т., *Диалог с Алексеем Гутькиным. Для нашего поколения кино было всем*, [в:] *Його ж, Есе. Тексти. Діалоги*, Київ 2015.
- Файбисович С., *Переход*, [в:] електронний ресурс: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/65/faib17.html> (29.01.2018).
- Фесенко В. І., *Література і живопис: інтермедіальний дискурс*, Київ 2014.
- Ingarden R., *Lessinga Laokoon*, [w:] *Idem, Studia z estetyki*, t. 1, Warszawa, 1957.

