

ВІЗІОНЕРСЬКИЙ ТИП ТВОРЧОСТІ: ПОЕЗІЯ І ЖИВОПИС

Доводиться, що візійнерська творчість є універсалиєю в мистецтві, словесному й несловесному. За допомогою порівняльної інтерпретації досліджено риси візійнерства в поезії і живописі. Автор не обходить увагою також музику.

Ключові слова: *візійнерський тип творчості, порівняльна інтерпретація, інтерсеміотичні паралелі.*

Що глибше пізнає таїну світу, ніж поезія? Що є кращим доказом існування інших світів, як не поезія-видіння? Що ще, крім трепетних, недомовлених, хаотичних, нелогічних, тихих чи збурених поетичних рядків, так ясно показує „картини космосу здолу догори” і без розумувань, найчіткіше ослловлює ті стани людської душі, коли вона переживає присутність Безкінечного? Саме так відомі філософи, літературознавці і, звичайно, поети говорять про поезію, яку К.-Г. Юнг у своїй знаковій теоретичній статті „Психологія і поезія” відносить до візійнерського типу творчості. Інтерпретація поезії з погляду належності до „психологічного” чи „візійнерського” типу творчості стає вкрай необхідною й актуальною для сучасного літературознавства, адже дає змогу глибше вивчити природу поезії, яка є багатоплановою в розумінні джерела і способу творчості, а не тільки на рівні жанрів, стилів, напрямів чи шкіл. Проте, обґрунтовуючи поняття візійнерського типу творчості, Юнг не зупиняється на інших видах мистецтва, лише оглядово згадує музику Вагнера і картини В. Блейка. Безперечно, це не применшує значення і глибини статті. Навпаки, у своїй праці швейцарський психолог торкається питань, які для нього важливіші, зокрема зв'язку візійнерського твору зі світом архетипів і символів, що підтверджує відому теорію. Однак, щоб глибше розкрити таке узагальнене поняття, як „тип творчості”, слід зупинитися на музичному й образотворчому мистецтві, що стоять найближче до поезії.

Чи можуть виникати сумніви в тому, що музика є „найчистішим” візійнерським мистецтвом? Тут, на наш погляд, Юнгова теорія візійнерського типу творчості перегукується з іще одною знаменною в історії естетики працею – „Народження трагедії з духу музики” Ф. Ніцше. Виявляючи в мистецтві два першоначала – аполонічне й діонісійське, – Ніцше визначав музику (діонісійське начало) як таку, що „зливається з Першоєдиним” [6, с. 485], „стоїть вище всіх явищ і передує усім явищам” [6, с. 492], зокрема поетичній творчості. Музика, за словами філософа, пов'язана з несвідомою діяльністю, вона твориться у стані сп'яніння й екстазу, вона глибоко трагічна, а тому найближча до

істини. Якщо зіставити дві теорії, то „візіонерському типу творчості” має відповідати „діонісійське начало”. Але ж Ніцше відмовляв поезії у чистому діонісійстві, вважаючи пластичність (форму, образи) аполонічною рисою? На це питання відповідь очевидна, адже перед нами різні підходи. Ніцше мав на меті не тільки розкрити природу музики, але показати джерела грецької трагедії і єдність двох начал у мистецтві взагалі. За Ніцше, справжня поезія завжди має елемент діонісійства, адже спершу лірик, „як діонісійський художник, цілком зливається з Першопочатком, його скорботою і протиріччям, і відтворює образ цього Першопочатку як музику (...) але потім ця музика стає для нього немов зримою у символічному сні під аполонічною дією сну” [6, с. 485]. Тоді як Юнг прагнув виявити концентрацію „діонісійського екстазу” в поезії, поділяючи її на „психологічну” і „візіонерську”. Музика для нього, само собою, була візіонерським мистецтвом, але не вищим від поезії. Тут з Юнгом солідарний ще один дослідник психології мистецтва – український письменник і філософ І. Франко: „Зате поезія тим вища від музики, що при помочі мови може панувати над цілим запасом змислових образів, які тільки є в нашій душі, може при помочі тих образів викликати безмірно більшу кількість і різnorodність зворушень, ніж музика” [9, с. 92].

Але на цьому питанні про музику не вичерпується, адже вона теж буває різна. Ніцше наводить приклади, коли у музиці „наївне” (аполонічне) бореться із трагічним (діонісійським), зокрема у жартівливих танцювальних піснях. А чи можна порівняти музику Баха, Бетховена, Моцарта із сучасними електронними „викидами”, що теж називають музикою? Чи зачіпає ця музика вищі плани свідомості? Слушно говорив російський поет О. Блок: „Музика звучить двозначно: вона – 1) просто музика, 2) музика сфер”. У цих словах не тільки символістське розуміння двох вимірів музики – „людського” і „світового”, але й надзвичайно важливе й точне визначення полюсів її сприйняття, що залишають питання про „чисте візіонерство” усієї існуючої музики відкритим.

Проте ця розвідка присвячена іншому виду мистецтва – живопису, що, словами І. Франка, поруч із поезією дає „для творчого духу найширше поле, найбільше багатство форм і способів” [9, с. 102]. Чи здобувається цей вид мистецтва на таке найвище духовне осягнення світу, як візіонерська поезія? Чи може пластичне мистецтво, що обмежене статикою, передавати ті переживання, які йдуть від осягання й інтуїції? Чи здатний живописець бути передавачем тих сутностей, які існують у нелюдській сфері: стати, як поет, речником Космічного Духу, Голосу природи, світової Душі?

Отже, мета статті – довести, що існує не тільки візіонерська поезія, але й візіонерський живопис, тим самим показати сутність і цілісність явища візіонерської творчості взагалі. Однак нас цікавить не лише живопис сам по собі, а й те, як він співвідноситься із предметом нашого основного дослідження – поезією візіонерського типу творчості. Мета розвідки передбачає і відповідний метод дослідження – порівняльну

інтерпретацію творів різних видів мистецтва. На думку відомих літературознавців, таких як Рене Велек, Гельмут Гафзфілд, Януш Славінський, порівняльна інтерпертація словесного і живописного творів не просто виправдана, але й необхідна, адже вона не лише виводить науковця на творчий етап дослідження (після аналітичного), а й показує широту і глибину розгортання теми, її варіації, іпостасі [4]. Цю думку поділяють і літературознавці-семіотики, зокрема Ю. Лотман, Б. Успенський, М. Каган. Нас цікавлять насамперед інтерсеміотичні паралелі на рівні прийомів, тематики, образів і творчого методу творів поезії і живопису, обраних на основі власних спостережень автора. Отож який живопис належить до візіонерського?

Цю тему найкраще висвітлив Олдос Гакслі у трактаті „Рай і пекло”. Розглядаючи живопис різних часів, Гакслі показує, що візіонерське переживання найбільше присутнє в мистецтві пейзажу, особливо східного.

Справді, в Китаї та Японії ще тисячу років тому відбувався розквіт пейзажного живопису, тоді як у Європі – лише триста років тому. На Сході пейзажний живопис свідомо називався релігійним: дзенські вчителі поєднували даоський натуралізм і буддійський трансцеденталізм. Художник сприймався як філософ, наставник, той, хто, зосереджений у собі, проникає у безмежжя Всесвіту. Як пише дослідниця світової культури В. Гриценко, „живопис сприймався як містичний самовияв сутнього, а художник – як інструмент вічності” [2, с. 333]. Натомість на Заході релігійним живописом вважалися портрети святих й ілюстрації до канонічних текстів, а пейзажисти були світськими художниками.

Як зазначає О. Гакслі, візіонерський ефект цих пейзажів (вони викликають видіння) досягається ще й тим, що предмети зображаються або дуже далеко, або зблизька. Гілка розквітлої сливи, бамбукове стебло з листочками, синиці й зяблики, що сховались у кущах, різноманітні квіти, трави, звірятка – це крихітне життя показується на полотнах східних митців як центр особистого всесвіту, як мікрокосмос і макрокосмос одночасно. Побачене здається нам чимось неосягненим, трепетним, адже китайські і японські пейзажі – „це ілюстрації на тему, що Сансара і Нірвана є одним і тим самим, що Абсолют присутній у кожному явищі” [10, с. 150].

Ці великі метафізичні істини передаються художниками-дзенбуддистами Давнього Сходу ще одним способом: всі предмети на їхніх полотнах зображаються незв’язано, на фоні непорочного, чистого шовку чи паперу. „Таким чином, – пише Гакслі, – ці ізольовані явища набувають характеру абсолютності, стають речами в собі, і несуть той більш ніж символічний смисл, що тотожний Буттю” [10, с. 151]. Чому на полотнах східних художників небо або простір залишаються недоторканими? Чи тільки задля того, щоб розбудити фантазію споглядача, спонукати його до співтворчості? Простір – помешкання Духу, подих чи голос всесвіту – та світотворча містична енергія, яку не можна називати (намалювати), бо, названа, вона втрачає свою сутність.

Дослідження світоглядно-формальних рис візіонерства у східному живописі одразу наштовхують на роздуми про поезію.

У візіонерській поезії згаданим „простором” є пауза, коли поет у стані прозріння чогось більшого, ніж можуть виразити слова, ніби закликає, вслухається в тишу. Це явище зустрічається в хоку, яке може навіть доповнювати малюнок, тим самим бути доказом глибокої єдності двох видів зображального мистецтва. При читанні перекладу японського хоку європейцеві ще більше впадає в око ця „промовиста” пауза, адже обірване в кінці рядка японське „кана”, що означає „я зачудований”, передається тільки знаком оклику.

Пауза, що має глибокий смисл, безперечно, зустрічається й у віршах давніх та сучасних європейських поетів, наприклад, у тривірші Семюела Колриджа:

Незмінна висота
Дерев погнилих, – ніколи не зруйнується
Водоспаду потік стрімкий, нерухолий.
(переклад наш. – О. К.)

Пауза тут не просто підсилює сказане, вона готує нас до наступних рядків, що можуть стати одкровенням про духовне або лише натякнути на нього.

Візіонерська метафора також творить певний „простір” поза межами сказаного, в який потрапляє наша увага:

Тоді всі **квіти** – гвоздика, і жасмин,
І ніжна лілія – **свої відкриють небеса.**
(переклад наш. – О. К.)

Цю дивовижної сили метафору знаходимо в поемі „Мільтон” Вільяма Блейка. Прикметно, що англійський поет багато писав на тему візіонерської поезії, щоправда не називаючи її так. Уміння бачити невидиму суть речей і глибоко переживати єдність усього з усім В. Блейк називає „очищеними дверима сприйняття” („Шлюб Раю і Пекла”): „Якщо двері сприйняття очистити, все суще постане перед людьми таким, яким воно є, – безкінечним. Але люди сховались від світу і бачать його лише через вузькі щілини своїх печер” [1, с. 366]. У цьому ж творі Блейк ніби викладає саму програму візіонерської творчості – одухотворювати в поезії всі предмети навколо себе, пізнавати через неї, що „в кожній пташини на льоту безмірний світ захвату” [1, с. 366].

Повернімося до живопису. Прийом ізольованості (абсолютизація деталі) й осмисленого простору використовували і художники-пейзажисти Заходу, такі як Рембрандт („Вітряки”) чи Констебль („Лощина в Гельмінгенському парку”). Проте в їхніх полотнах не відчувається ставлення до природи як до Хранилища Духу, як це ми побачимо у відомого художника-романтика Каспара Давида Фрідріха.

Немає сумнівів, що на цього художника Півночі вплинула його епоха, епоха романтизму, для якої пріоритетними були питання духовного плану. Фрідріх спілкувався з фон Клейстом, Шлеєрмахером, Гете. Проте живопис – це не безмежних можливостей сфера думок і поетичних образів, його засобами важко передати візіонерські переживання – „переживання безкінечного у кінчному” (В. Жирмунський). Але Фрідріх знайшов свій метод, більшою мірою завдяки власному духовному досвіду, усамітненості, вивченню духу природи.

На своїх полотнах художник зображає не просто ліс чи гору, він розповідає нам про ту високогірну мить, де все вслухається в Тишу, що є „мовою, якою говорить до світу і людини Бог”. Пейзаж „Ранкова імла в горах”, „Зимовий пейзаж із церквою”, „Мисливець у лісі” ніби ілюструють вірш-мініатюру „Пісня мандрівника” вже згаданого великого поета – Гете, де за допомогою звукообразів, які творяться перегуком у віршованих рядках голосного „u”, можна „почути” цю надтишу (Über). Ось як вона „звучить”:

Über allen Gipfeln
Ist Ruh
In allen Wipfeln
Spures du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelin schwiegen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.

Перший рядок „Понад усіма вершинами – ...” – це одразу зоровий образ, який переходить у глибинне відчуття – „спокій” (Ruh). “Ruh у цьому контексті, – зауважує Андрій Содомора, – це дар неба, даність, дар, з якого рідко хто користує ...”. І далі: „тут домінують (Dominus – Господь, Творець) вишні сфери – дихають одвічним спокоєм та злагодженістю; вершини гір – наче скульптурні постаті, що гармонійно входять у простір” [7, с. 190]. Погляньмо на зображення спокою у Фрідріха. Яка тонка, ніжна техніка, який ліризм: гірський туман огортає вершини і де-не-де цей Гетевий „*Kaum einen Hauch*” („заледве якийсь подих”) – проглядаються зеленуваті ялини чи видно пташину. Ось камертон тиші, спокою. Так, музика звучить не тільки в поезії, але й сміливо проривається в живопис, що для романтичного мистецтва було дуже бажаним (згадаймо вислови В. Шелінга, Новаліса, Вакенродера про синтез мистецтв).

Фрідріх не намагається прикрасити природу, не ставить перед собою мету зобразити її якнайдостовірніше. Він являє той містичний позачасовий стан природи, у процесі споглядання якого глядачу здається, що його душа зливається з Абсолютом. Для Фрідріха, як і для Новаліса, „кожна квітка і камінь приховують у собі таємний смисл”. На думку романтиків, завдяки мистецтву душа людини може наблизитися

до осягнення таїни духу природи, покоритися йому і злитися з ним. Це також завдання митців візіонерського типу творчості.

У ХХ столітті живопис розвинувся разом із поезією завдяки новим філософським віянням, загальномистецьким свободоутверджувальним закликам, що насправді мають внутрішню причину (тобто виходять з еволюції самої особистості, її духовного світу). Тому „музика космосу” „звучить” на картинах багатьох митців, зокрема таких як Ван Гог, Сезан, Гоген, Реріх, Врубель. У кожного художника – свій індивідуальний стиль і метод. У когось смислове навантаження (візіонерське переживання) може нести вже самий колір (Сезан, Гоген), а в інших – навіть мазок. Приклад останнього – деякі роботи Ван Гога, на яких предмети зображуються як окрема галактика, за принципом ізоляції, що нагадує східний живопис. Придивімося до космічної картини „Зоряна ніч”. Тут мазки кладуться по-спіралі, як арабеска (безкінечник), завдяки чому створюється єдиний екстатичний хвилеподібний ритм, в якому разом і зосібна рухаються зорі, небо, місяць, дерева. До Ван Гога, як зазначають мистецтвознавці, „жодний художник не писав нічне небо з таким трепетом перед величчю і неосяжністю Всесвіту” [11, с. 14].

На останок зупинімося на творчості одного з найцікавіших живописців ХХ ст. – литовського композитора, музиканта, художника і поета Мікалоюса Константинаса Чюрльоніса. Його живопис цікавий для нас не тільки тим, що демонструє справжній візіонерський тип творчості (і не лише в жанрі пейзажу), але й тим, що породжує безліч асоціацій із поезією свого часу на рівні і техніки, і тематики, і творчого методу.

Уже сучасники відносили художника до митців-візіонерів. Зокрема, Вяч. Іванов у відомій статті „Чюрльоніс і проблема синтезу мистецтв” назвав його „ясновидцем невидимого світу” [3, с. 5], спрямованим у те, що за межею видимої реальності. Критики виокремлювали також його особливий метод (метод – спосіб організації душі) – „живописна обробка елементів зорового споглядання за принципом, запозиченим у музики” [3, с. 6]. У Чюрльоніса зорове враження є еквівалентом музичної теми й розвивається за аналогією до її розвитку. Світ форм постає перед нами музичними рядами. Образи то повторюються в багатьох картинах, то сходяться в одному архіобразі і, як у музиці, переплітаються, варіюють з іншими темами-образами. Отож, як не дивно, на картинах Чюрльоніса простір і час не протиставляються, а навпаки, сприймаються як єдність. Прикметно, що художник часто відмовляється від перспективи як атрибуту просторовості, бо це чуже його музичному методу. „Музичний метод, – пише Вяч. Іванов, – є ключем до заповідних сховищ світової таїни” [3, с. 6]. До того ж Чюрльоніс не тільки називає свої акварелі музичними термінами „соната”, „фуга”, „алегро”, але й деякі музичні твори (симфонія „У лісі”, симфонія „Море”) пише до чи під час роботи над однойменними картинами.

Таким наскрізним музичним методом у світовій поезії, на думку багатьох дослідників, володів український поет Павло Тичина (мова йтиме про збірку „Сонячні кларнети”), творчість якого, як і Чюрльоніса,

важко віднести до якогось стилю. Вона значно більша за будь-які стильові канони. У поезії П. Тичини зустрічаємо не тільки звукопис, але також „паралельне ведення кількох музичних мотивів” [8, с. 14] („Арфами, арфами ...”, „Закучерявилися хмари” та інші).

Однак музичний метод і м'яка колористика творів обох митців (переливи напівтонів, перламутру, прозорість) – не все, що їх об'єднує. У П. Тичини, крім першого вірша „Сонячних кларнетів”, ми не знайдемо фантастичних картин із містами, ангелами, зображенням Творця, як у Чюрльоніса. Проте поезії „Сонячних кларнетів” близькі до акварелей Чюрльоніса в плані художньої мови, що, як визначає Г. Штонь, „здійнялася до Божественної Радості” і стала „субстанцією Духу” [12, с. 9]. Так, саме радість від світу, бачення таїни в усьому – ось настрої, що супроводжує двох художників візіонерського типу творчості. За словами В. Стуса, поетовий дух витає межі трьома сферами, найголовніша з яких – „сфера прочування і чекання самого себе і світу”, це „наддухова сфера”, „десь на рівні емпіреїв”, „поетове небо, зовсім непідвладне законам гравітації”, де немає натяків на предметний світ, а лише струмування музики і барви, космічної музики, що „є єдиним справжнім суб'єктом поезій („Сонячні кларнети”)” [8, с. 13-14]. Тим-то звук у поезії П. Тичини – величина, що через вірш гармоніює весь світ. І не випадково, попри брак символів (тут ми не погоджуємося з дослідниками, що вишукують у поезії П. Тичини різноманітні символи, що насправді є простими образами), все ж знаходимо головний образ-символ – сонячних кларнетів чи арфи. Тут тичинівське переживання світу мимоволі (на противагу тим же російським символістам) перегукується з античним (піфагорійським) уявленням про світ як музичний інструмент.

Цікаво, що образ-символ арфи наявний також і в багатьох акварелях Чюрльоніса (акварель „Арфісти” у циклі „Сотворіння світу”, у „Симфонії похорону” та ін.). У зв'язку з цим не можна не провести аналогії між тичинівськими пейзажними рядками „*тополі арфи гнуть*”, „*Арфами, арфами – / золотими, голосними обізвилися гаї / Самодзвонними ...*” і картиною Чюрльоніса „Лісова музика”, де через метафору візуальне переплітається зі слуховим (шум лісу – це музика, стовбури дерев – це струни арфи).

Найцікавішу, на нашу думку, тематичну паралель можна провести між віршем П. Тичини „Не Зевс, не Пан ...” і циклом Чюрльоніса „Сотворіння світу” (1905-1906).

Я був – не Я. Лиш мрія, сон.

Навколо – дзвонні згуки,

І пільми творчої хітон,

І благовісні руки.

У цих рядках, безперечно, явлене поетове споглядання акту світотворення, а може, й участь у нім, коли поетове „я” розчинилося у світовому „ти”: „*Прокинувся я – і я вже Ти: // Над мною, підо мною // Горять світи, біжать світи Музичною рікою.*”

У циклі „Сотворіння світу” художник Чюрльоніс також стає свідком появи символічної благовісної руки, що мовить „Хай станеться!”. Далі, в наступних акварелях, як і в рядках вірша П. Тичини, відбувається розливання світла з темряви, ритмічний рух світил і світлів, їхній піднесений спів, що створено завдяки взаємному переливанню тонів і напівтонів, їхній вібрації, використання золотих, блакитних, перламутрових відтінків. Такі ж відтінки характерні і для палітри українського поета. Композиція циклу досить проста, адже суть не в ній, а в розмитості й неконкретності образів і в тому просторі, що, як і в східному живописі, дає уяві можливість домалювати, додумати те, на що натякає Чюрльоніс, – про присутність організованого Духу десь за чи над рукою, що творить.

Що приводить весь світ у рух? У Чюрльоніса – Божественне світло, яким наповнені майже всі картини, або Цар (Рекс), образ якого час від часу проступає на картинах. У П. Тичини – це сонячні кларнети, що нагадують, за влучними спостереженнями Андрія Ніковського, „щось подібне до блискучих трембіт у руках янголів на картині „Страшного суду” Мікеланджело. Кларнети – це сурми світла, космічного ритму, трембіти, зіткані з проміння. Їх легкий граючий ритм, високе і дзвінке голосіння, граціозні форшлаги і фіоритурки, розложисте стакато і лагідне легато чується в деяких поезіях Павла Тичини зовсім виразно” [5, с. 64].

Отже, і вірш „Не Зевс, не Пан...”, і цикл „Сотворіння світу” налаштовують читача-глядача на вслухання у ту космічну музику, що почув чи підслухав поет-художник. Заданий настрій і образна інструментація проходять крізь всю збірку Тичини „Сонячні кларнети” і весь живопис Чюрльоніса, через що ми сміливо можемо віднести цих митців до візіонерського типу творчості.

Живопис Чюрльоніса – багатоплановий. Один із планів – це бажання пояснити світ, створити власний міф. Тому ми бачимо, як художник плавно переходить від метафізичних пейзажів („Спокій”, „День”, „Соната весни”) до фантастичних композицій, що можна назвати видіннями („Місто”, „Ангели. Рай”, „Жертвенник”, „Рекс”, інші) і навіть архетипним живописом („Соната моря”, „Соната зірок”, „Соната сонця”). Серед поетів, твори яких перегукуються з таким живописом, безперечно, треба назвати Р. М. Рільке і Сен-Жон Перса. На жаль, ці паралелі неможливо розглянути в рамках однієї статті, тому завершимо нашу розвідку такими висновками:

1. Існують естетичні універсалиї в різних видах мистецтва. Естетичною універсалиєю є візіонерство як тип творчості. Воно досі не утверджене в теоретичній естетиці, однак у мистецтві, насамперед у словесному, виявляє себе доволі яскраво й розмаїто.

2. Оскільки музику ми розглядаємо як візіонерську творчість у принципі (Юнг, Ніцше), в розвідці розкривається природа візіонерського живопису, що є майже не дослідженою проблемою (як і візіонерська поезія). Основні риси візіонерства – „бачення безкінечного у кінечному”, видіння як одкровення – ми знаходимо не лише в тематиці

творів живопису, але й у техніці і творчому методі митців (на прикладах творів художників Сходу, картин Каспара Давида Фрідріха, Ван Гога, М. К. Чюрльоніса та ін.). Прикметно, що візіонерство найбільше виражено в жанрі пейзажу.

3. Дослідження показало, що візіонерська поезія цілком корелює з візіонерством у живописі, що засвідчується численними перегуками відмінних за матеріалом творів і художніми паралелями в них. Зокрема, це доведено у статті порівняльною інтерпретацією творів Чюрльоніса і П. Тичини. Ці дві постаті найбільш інтерсеміотичні, адже в їхніх творах поєднуються риси і музики, і живопису, і поезії.

Отже, риси візіонерського типу творчості наявні в усіх трьох видах мистецтва, що дає змогу виявляти між ними інтерсеміотичні паралелі і структурувати візіонерський тип творчості як універсалію.

1. *Блейк, Уільям*. Избранные стихи. На английском и русском языке. – М., 1982.
2. *Гриценко Валентина*. Людина і культура: Навч. посібник. – К., 2000.
3. *Иванов. Вяч.* Чюрльонис и проблема синтеза искусств // Аполлон. – 1914. – № 3.
4. *Ліщинська Наталія*. Порівняльна інтерпретація як метод дослідження // Питання літературознавства: науковий збірник. – Чернівці, 2008. – Вип. 75. – С. 329-335.
5. *Ніковський Андрій*. Павло Тичина // Павло Тичина “Сонячні кларнети”. Андрій Ніковський. Павло Тичина. Із книги “Vita Nova”. Видання поліграф. центру “Київський університет” – К., 2007.
6. *Ницше Ф.* Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм: Сборник. – Минск, 2001.
7. *Содомора А.* Студії одного вірша. – Львів, 2006.
8. *Стус В.* Феномен доби (сходження на Голгофу слави). – К., 1993.
9. *Франко І.* Із секретів поетичної творчості // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1981. – Т. 31.
10. *Хаксли О.* Двери восприятия. Рай и ад: Трактаты. – СПб., 2006.
11. Художественная галерея. Ван Гог. Выпуск № 1. – М., 2007.
12. *Штонь Г.* “Сонячні кларнети” – твір духомовця // Слово і час. – 2001. – № 1.

Summary

The paper proves the point that visionary creativity is universal in art, both verbal and non-verbal. With the help of comparative interpretation it investigates the aesthetic universality of visionarism in poetry and painting, making some excursions into music, too.

Key words: visionary creativity, comparative interpretation, intersemiotic parallels.

Стаття надійшла до редколегії 13.11.2008