



ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Відаючи належне поширеності та значущості інтермедіальних студій у літературознавстві (див. також: Слово і Час. 2019. №8. С. 76—77), редакція журналу підтримує дослідницькі пошуки в цьому напрямку й запрошує читачів надсилати статті з відповідних тем і проблем для можливої публікації на сторінках нашого видання.

DOI: 10.33608/0236-1477.2020.03.3-27
УДК 82.091

Леся ГЕНЕРАЛІЮК, доктор філологічних наук
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України,
вул. М. Грушевського, 4, Київ, 01001
e-mail: legeneraliuk@ukr.net
ORCID: 0000-0002-5095-5943

ШЛЯХИ ФОРМУВАННЯ ІНТЕРМЕДІАЛЬНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

У статті запропоновано розширений погляд на історію становлення сучасних інтермедіальних студій. Наголошено на тому, що підґрунтям інтермедіального дискурсу в літературознавстві, окрім декларацій самих митців, стали праці філософів-естетиків та мистецтвознавців поч. ХХ ст.: Г. Вельфліна, М. Дессуара, А. Варбурга. На крос-галузеву оптику літературознавства, як і на метод інтермедіального аналізу вплинули: а) мистецтвознавча іконологічна школа (Е. Панофські, Р. Віттковер, Е. Гомбрих та ін.); б) філософія, головню герменевтика та феноменологія; в) окремі галузі психології/природничих наук — від когнітивістики (Р. Арнхейм, Н. Гудмен), геїтальтпсихології до останніх досліджень із нейрофізіології (Р. Цитович, К. ван Кемпен).

Ключові слова: *інтермедіальні студії, література і суміжні мистецтва, естетика, міждисциплінарність, іконологія, нейрофізіологія, цілісний гуманітарний досвід.*

Цитування: *Генераліук Леся. Шляхи формування інтермедіальних досліджень. Слово і Час. 2020. № 3 (711). С. 3—27. <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2020.03.3-27>*

Проблемі взаємних інспірацій мистецтв, інтерес до якої останнім часом лише посилюється, філософи та мистецтвознавці віддавна приділяли увагу. Практика міжвидових запозичень була результативною для будь-якого митця в усі часи: невичерпний ресурс *correspondance des arts* дарував йому нові формотворчі засоби та ідеї. Активність інтеракцій, як відомо, залежала від культурного коду епохи: посилювалася в період бароко чи романтизму, була нижчою за Просвітництва. Поети-прерафеліти оглядалися на живопис Кватроченто, парнасці — на скульптуру й уречевленість малярства, символісти — художники, літератори, музиканти — охоче оперували кольором і світлотінями. Музика, пластичні мистецтва завжди мали значний вплив на літературу й навпаки. Практика показала: контакти мистецтв, їх взаємне збагачення (у термінології В. Дільтея, *Wirkungszusammenhang*) не руйнують специфіку різних художніх кодів чи «метамов», а дають змогу в межах коду здійснювати переуступки з однієї мови на іншу.

Однак наукові студії таких конотацій, як і створених за їх активності синкретичних феноменів, формувалися повільно. Міждисциплінарні інтенції дослідників наштовхувалися на ригористичні теорії Е. Берка й Г. Е. Лессінга, котрі обстоювали видову автономію при домінуванні літератури. Коли ж єнські романтики озвучили ідеї «всеінтегрального» художнього твору (*Gesamtkunstwerk*) та синтезу мистецтв, насамперед вони знайшли підтримку у практиків. Вагнер, Шанфлері (брошура «Ріхард Вагнер», 1860), Бодлер («Ріхард Вагнер і “Тангейзер” у Парижі», 1861) уважали об’єднавчим фактором «всеінтегральну» музику (згідно зі створеною поетами «*théologie wagnérienne*», Вагнер першим явив двоєдиність поезії та музики), яку ріднить з іншими видами мистецтва сила почуттів, «велич і бездонність матерії та духу». Композитор був переконаний, що реалізація ідеалу *Gesamtkunstwerk* розкриє потенціал людини, відтак універсальна індивідуальність художника подолає багато проблем відчуженої культури, відкриє необмежені можливості для створення майбутнього «вільного об’єднаного людства», невідкладного «індустрії й капіталу» [14, 276; 293—295]. Запити нинішньої епохи візуальності з її калейдоскопічним потоком фото-, кіно-, теле-, відеоінформації, пріоритетом «ока» й «картинки» не виключають масштабного осмислення інноваційних експериментів інформаційної цивілізації.

Коли Поль Адан 1899 р. в газеті «*Mercur de France*» вивів формулу «епохи синтезу», він не передбачав, що початок ХХ століття з його доктриною мистецтва *par excellence*, доба еклектики й модерну відкриє шлязи тотальним синкретичним процесам. Що культура дедалі більше тяжітиме до злиття стилів і напрямів, до поєднання найрізномобічніших форм, жанрів, підходів, інтеграції мистецтв, урешті, відкриє потенціал

симбіозу мистецтва з досягненнями науково-технічного прогресу. Хоча цей шлях і призводив до поверхневого експериментаторства, версифікаторства й фікціоналізму, але він сприяв появі новітніх форм, поліструктурних, нелінійних творів. Заслуга «епохи синтезу» в тому, що вона зіграла на прагненні митців досягти потужного міметичного ефекту — спонукала їх до апробації творчих сил через стики, поєднання не-поєднуваного, різнорівневу дифузію. Мистецтва, що переплавили в собі різні коди, дискурсивні умовності, канали, чуттєві й когнітивні моделі (В. Дж. Т. Мітчелл), твори з безліччю нюансів, із лабіринтами смислів, коли потоки асоціацій втягують у гру й автора, і реципієнта, стали маркерами неосинкретизму, в межах якого ХХ століття реалізовувало пост-вагнеріанську ідею *Gesamtkunstwerk*.

Коли праксис міжмистецького діалогу став звичним явищем, а внаслідок розвитку технологій постали нові полісинтетичні види мистецтва, гуманітарії були змушені шукати інструментарій для аналізу складних форм, побудованих на взаємовпливах, контамінації різних культурних інгредієнтів, творчих кодів. Зміна морфологічного колориту часу відкрила для них перспективу оцінки явищ культури — як минулих, так і теперішніх — з інших позицій, оскільки цілісний науковий погляд потребував іншого каркасу для трактування поліструктурних феноменів. Базовими в ньому стали поняття холізму, синкретизму, інтертекстуальності, культурної пам'яті, крос-галузевого підходу.

Літературознавство в пошуках універсального методу аналізу значною мірою використало напрацювання естетики. Філософи-естетики, розглядаючи моделі видової специфіки мистецтв у різні епохи, завжди тримали в полі зору проблеми їх співіснування та потенціалу семантичного взаємообміну. І системне формування з 1980-х років інтермедіальності як самостійної сфери досліджень базувалося не тільки на тій «гілці» компаративістики, котра вивчала питання зв'язків літератури з іншими видами творчості, а й на платформі естетики, яку порівняльне літературознавство не випускало з поля зору, і мистецтвознавства, яке розгорнуло інтермедіальний дискурс значно раніше. Власне й теоретичні аспекти всього комплексу проблем, пов'язаних із питаннями взаємобогачення мистецтв, започаткував 1763 року німецький мистецтвознавець Й. Вінкельманн своєю «Історією мистецтв давнини».

Пальма першості в пошуку системи координат для аналізу поліморфних явищ культури належить мистецтвознавцям. Історики й теоретики мистецтва частіше оперували категоріями естетики, оскільки самі їх формулювали. Естетика як метатеорія мистецтв фіксувала і зміну у ХХ ст. художнього коду культури, і створення синестетичної художньої мови, керованої принципом асоціативної багат шаровості, і процес удосконалення синкретизму через підключення мов суміжних мистецтв. Вод-

ночас естетика ставила питання й нових інтерпретативних ключів цього коду. У відповідь мистецтвознавці впродовж першої половини ХХ ст. розробили й апробували іконологічний метод аналізу. Удосконалений, він став інструментом не лише в мистецтвознавстві, а вже іконологія запропонувала універсальну дослідницьку оптику в добу переходу від літературоцентризму до мистецтвоцентризму.

Зрушення інтерпретаційної парадигми відбулися в напрямку до розширення моногалузевого освоєння художніх явищ. Комплексний підхід із залученням суміжних галузей, по суті, санкціонував медіа-теоретичний та міждисциплінарний дискурси. Оскільки інтермедіальні студії виникли завдяки/у полі міждисциплінарності, за всієї умовності дат, спостерігалися такі періоди активізації інтердисциплінарної парадигми в гуманітарних науках: 1) 1900—1930-ті роки, період, пов'язаний із виникненням формалістичної та іконологічної шкіл; 2) 1950—1970-ті роки, етап теоретичного освоєння художніх кодів модернізму та полісинтетичних мистецтв; становлення феноменології, семіотики, структуралізму, гештальтпсихології; 3) 1980-ті роки — активізація Cultural Studies, підтвердження практики мистецьких конотацій відкриттями нейрофізіології (синестезія), старт інтермедіальних студій у літературознавстві; 4) від 1990-х — до сьогодні: епоха Visual Studies, освоєння феномену мультикультуральності, формування наукового інструментарію у сфері інтермедіальних досліджень. Шлях, пройдений гуманітаріями у ХХ ст., до початку 1990-х, промовистий; короткий огляд його, поданий тут, уточнює витoki нинішнього інтермедіального дискурсу в літературознавстві.

Мистецтвознавці й філософи про універсальну граматику художніх форм

Умовною точкою відліку для світової гуманітаристики, котра орієнтується на вихід у суміжні галузі знання, вважають праці швейцарського історика мистецтва Генріха Вельфліна (1864—1905), німецького психолога й філософа Макса Дессуара (1867—1947) та німецького історика мистецтва Абі Варбурга (1866—1929). Метою Вельфліна, котрий уперше використав ідеї «візуальної свідомості», спираючись на психологічні теорії В. Оствальда, В. Дільтея, Т. Рібо, було створення універсальної граматики художніх форм. Працями «Класичне мистецтво» (1899), «Основні поняття теорії мистецтва» (1915) він увів метод формально-стильового аналізу художніх пам'яток. Актуалізація візуально-гносеологічного й позаісторичного начал не завадила Вельфлінові приділяти значну увагу факторам становлення творчої особистості та впливам на неї національного середовища («Італія та німецьке почуття форми»

(«Italien und das deutsche Formgefühl» 1901), «Мистецтво Альбрехта Дюрера» («Die Kunst Albrecht Dürers», 1905). Його трактування твору мистецтва як результату злиття в єдине ціле гармонійно співвіднесених частин культури враховувало можливість контамінації різних мистецьких кодів.

Новаторські натоді ідеї Г. Вельфліна підтримали його учень В. Воррінгер у працях «Абстракція і вчування: Дослідження психології стилю» (в інших перекладах «Абстракції та одухотворення» — («Abstraktion und Einfühlung», 1908) і «Формальні проблеми готики» («Formprobleme der Gotik», 1911), психолог Б. Христіансен у студії «Філософія мистецтва» (1911), скульптор А. Гільдебранд із його поняттям архітектонічної побудови у книжці «Проблема форми в образотворчому мистецтві» («Problem der Form», 1910). Цей підхід значною мірою вплинув на різні галузі гуманітарної науки, зокрема й на розвиток літературознавства. Вельфлін став першим ученим, який будував свою концепцію на «візуальному прочитанні твору мистецтва <...>. Слідом за ним величезна кількість науковців почала розглядати мистецькі твори не через призму ідеї, не як ілюстрації, а як оптичні феномени» [1, 137].

Непересічне значення для гуманітаристики мають теоретичні розробки філософа Макса Дессуара. Його ім'я ототожнюють із запровадженням методу міждисциплінарного зв'язку, науковий потенціал якого нині освоюють інтермедіальність, інтерсеміотика та історія окремих галузей. Широкий резонанс викликала його капітальна праця «Естетика й загальне мистецтвознавство» (1906), де запропоновано принцип подвійної систематизації мистецтв. Дессуар виявив структурну взаємозалежність мистецтв відтворювальних (фігуративних, яким властиві реальні форми) і мистецтв абстрактних, неасоціативних (яким властиві іррелевантні форми). Такий синтетичний підхід до аналізу структури системи мистецтв і сфер художньої творчості — танцю, театру, пантоміми, словесних, просторових та візуальних мистецтв — якраз і заклав підвалини інтермедіальності. Філософ не лише обґрунтував взаємозалежність компонентів усієї системи, а показав і вихід цієї системи за межі сфери мистецтва: прагнення до краси, естетичні потреби настільки сильні, що стосуються всіх виявів людського життя.

З іменем Дессуара пов'язано виникнення школи комплексних студій: із 1906 р. він почав видавати «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft» («Журнал естетики й загального мистецтвознавства»), який і до сьогодні функціонує з орієнтацією на міждисциплінарний дискурс. Він зініціював роботу Товариства естетичних досліджень: його щорічні конференції з 1908 р. активізували вивчення мистецтва серед представників філософського, етнологічного, природничого знання.

Абі Варбург, на якого донині покликається широке коло гуманітаріїв із лінгвістами й соціологами включно, стояв біля витоків іконологічної школи. Він розширив галузеві рамки мистецтвознавства в бік літературознавства й релігієзнавства, історії, психології, історії культури. Знаковою стала його доповідь у Римі про фрески палаццо Скіфаноя (1912) на Десятому міжнародному конгресі істориків мистецтва: у сферу мистецтвознавчого аналізу він залучив розгляд текстів античної міфології та Святого Письма, астрологічних трактатів, античної поезії. І не лише описав наскрізні в західній культурі символи, а й показав крос-галузевий шлях їх виявлення й декодування. «Атлас Мнемозини», присвячений культурній пам'яті — останній (незавершений) проєкт Варбурга. Через таблиці й компаратив, зіштовхуючи на одному полі репродукції творів живопису, архітектури, скульптури, марки, фотографії, рекламні й газетні зображення, він реконструював усю історію візуальних образів у європейській культурі. Метод символічної інтерпретації Варбурга, орієнтований на освоєння концептуальних складників твору, на його внутрішні структури, приховані сенси, вплинув на різні галузі гуманітарного знання; він актуальний і сьогодні.

У контексті тогочасної естетичної думки формувалися позиції І. Франка. Його широкий погляд на літературу як один із видів мистецтва, порівняльний аналіз, запропонований у розділах «Поезія і малярство» та «Поезія і музика» програмної статті «Із секретів поетичної творчості» (1898—1899), цінні тим, що це був, по суті, старт інтермедіального дискурсу у вітчизняному літературознавстві. Франко предметно аналізував проблему міжвидових взаємовпливів і розглядав літературу у зв'язках з образотворчим мистецтвом, музикою, кінетичними мистецтвами¹. Він урахував досягнення психофізіології та психології сприйняття, зокрема працю А. Гранта «Фізіологічна естетика» (1877), створив теорію «змислів» (відчуттів), запропонувавши їх структурування.

Подібний підхід пропагував Еміль Утіц, автор мистецтвознавчих, літературознавчих, психологічних розвідок. Його фундаментальний твір у двох книгах «Основні положення загального мистецтвознавства» (1914—1920) та праця «Сучасна культура, представлена в її основних рисах» (1921) підтримали ідею крос-галузевих студій. Розуміючи значення нових синтетичних форм мистецтва, зокрема кінематографа, він дійшов висновку, що мистецтво як спосіб формотворення й зображення (*Gestaltung und Darstellung*) саме завдяки інтеграції різних кодів культури активніше доносить суспільству етичні, естетичні, релігійні, патріотичні цінності.

¹ В Україні починання І. Франка, на жаль, не мало свого часу належного продовження. Студії зв'язків літератури з іншими мистецтвами були переважно «фактографічного характеру» (Д. Налявайко) і лише з початком XXI ст. вони поступово актуалізуються в доробку вітчизняних науковців.

Кінематограф як маркер неосинкретизму був оцінений від початку свого існування. 1911 р. Р. Канудо в праці «Маніфест семи мистецтв» заявив, що синтетичний принцип кіно утворює нові формотворчі критерії. На думку італійця, «синтез машини й почуття», можливий завдяки науково-технічному прогресу, відкриває необмежені перспективи для реалізації ідеї *Gesamtkunstwerk* — власне, уже об'єднав живопис, музику, літературу, архітектуру, танець, скульптуру. «Ми маємо потребу в кіно, щоб створювати тотальне мистецтво, до якого завжди тяжіли всі інші мистецтва», — заявляв Канудо. Його послідовники — Е. Фор, А. Ганс, Р. Малле-Стевенс, аналізуючи проблему «кіно та інші види мистецтва», наголошували на необмежених зображально-виражальних можливостях кінематографа, на його синтетичному статусі. Кінознавці надалі стимулювали міждисциплінарний ракурс досліджень, розширюючи інструментарій аналізу.

На формування теоретичного дискурсу взаємодії мистецтв мали вплив ідеї Освальда Шпенглера. У першому томі праці «Занепад Європи» («*Der Untergang des Abendlandes*», 1918), у розділі «Музика і пластика», він ствердив, що існує цілісна єдина субстанція «безкінечної сфери мистецтва». Її завжди помилково намагалися розділити за зовнішніми ознаками на «нерухомі види мистецтва з незмінними принципами форми. Розділяли музику і живопис, музику і драму, живопис і пластику», не зважаючи на те що, для прикладу, «ландшафт Рембрандта і пасторальна симфонія Бетховена належать одному й тому ж мистецтву» [21, 299—300]. Шпенглер був переконаний, що всі мистецтва однієї епохи споріднені: архітектура готичних соборів схожа на увертюру до симфонічної музики, а «їхня внутрішня мова форм є такою мірою ідентичною, що зникає різниця оптичних і акустичних засобів» [21, 299].

Значний внесок у синтетичну історико-художню концепцію через поняття взаємовисвітлення/взаємодії мистецтв уніс австрійсько-німецький літературознавець Оскар Франц Вальцель у доповіді «Взаємовисвітлення мистецтв», прочитаній 3 січня 1917 р. в Берлінському відділі Кантівського товариства. Положення його виступу, опублікованого в Берліні того ж року під заголовком «*Wechselseitige Erhellung der Künste: ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe*», дали серйозний поштовх до наукового обговорення й здобули чимало прихильників. Вальцель спирався на розробки Вельфліна: вважаючи візуальні феномени пріоритетними, розвивав ідеї спільності образотворчого мистецтва й літератури. Ключовим у нього є поняття лейтмотиву як центрального послання твору: твір він трактував як низку таких послань, закодованих у певній формі. Пізніша формула М. Маклюєна «*The medium is the message*» має витоки в концепціях Вальцеля.

Цілісний підхід (власне, інтермедіальна оптика) у сприйнятті музики, архітектури, поезії, малярства присутній і в його дослідженні «Проблеми форми в поезії» («Die künstlerische Form des Dichtwerks», 1916), де він зіставляв творчий метод художника, що в симфонії барв виявляє свій душевний стан, музиканта й поета — бо «поезія, як і живопис та архітектура, уміщує в певних межах чуттєві впливи», відтак, підсумовував він, до «художньої форми поетичного твору ми маємо підходити, користуючись засобами музики й образотворчого мистецтва» [6]. Вальцель акцентував домінуючу роль пластичності в літературі, адже, щоби відтворити сутнісні риси художнього образу, вважав він, потрібно насамперед навчитися бачити. Він розгорнув свою концепцію гештальт-образності та художньої форми, що її розумів як синтетичну єдність твору і творця, у дослідженнях «Художня форма в молодого Гете і німецьких романтиків» та «Зміст і форма у творчості поета» (мовою оригіналу — «Die künstlerische Form des jungen Goethe und der deutschen Romantik», 1918; «Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters», 1923). Методологічні ж основи взаємодії різних видів мистецтв, котрі й лягли у фундамент нинішніх інтермедіальних стратегій, детально викладав у редактованому ним «Прикладному літературознавстві» («Handbuch der Literaturwissenschaft», 1923—1926).

Ідеї Вальцеля розширив український історик мистецтва Федір Шміт у праці «Мистецтво — його психологія, його стилістика, його еволюція» (1919). Він вважав, що між пластичними і словесними мистецтвами існує «суттєва аналогія», адже «слово створюється задля зображальності». Для того, щоби переконливо вплинути на читача, воно мусить «показувати предмети, якості, дію», отже фактично «поет є зображальним художником-словесником. Як і в живописця, у нього в душі складаються образи загальні й одиничні; одні й ті ж стимули діють на роботу уяви і поета і маляря; засоби для впливу на публіку в їхньому розпорядженні одні й ті самі — більш чи менш повне й точне відображення дійсності» [20, 99—100]. З подібних засад Олександр Білецький у праці «У майстерні художника слова» (1923) аналізував творчість російських письменників, зокрема писав, що Гоголь «в манері Брюллова працював над жанром Федотова», а Лермонтов-поет мав прекрасне почуття кольору й полюбляв поєднання «білого з блакитним, синього із золотим, блакитного з золотим і чорним» [4, 99, 196].

Що ж, цілісний організм культури завжди є результатом міжвидових конвенцій, а ми можемо констатувати лише окремі фрагменти взаємодій — таких думок дотримувався І. Юффе. Його праця «Синтетична історія мистецтв (Вступ до історії художнього мислення)», видана 1933 р., мала на меті подати холістичну картину культури, позаяк учений уважав, що «самий поділ мистецтва на замкнуті відособлені царини: літературу,

живопис, музику, скульптуру, архітектуру зі специфікацією, яка ревниво охороняється — це історично сконструйоване явище, а не властивість самих мистецтв» [11, XVI].

На соціально-психологічних засадах побудована теорія «спільної субстанції всіх мистецтв» американського філософа Джона Дьюї в його книжці «Мистецтво як досвід» (1934). Сповідуючи натуралістичні принципи, він дотримувався думки, що всі художньо-естетичні феномени породжені не так матеріалом твору мистецтва, як поліваріантним комплексним досвідом митця. Багатолика різноманітність художньої творчості зумовляє і той факт, що «мистецтво в його вищому вияві є заключним актом усіх процесів природи в її поверненні до самої себе» [25, 14]. В одному з розділів праці «Загальна сутність мистецтв і різноманітні матеріали мистецтва» він доводив, що вивчати окремі твори мистецтва неможливо, не побачивши їх вбудованими, вписаними в досвід місцевої культури. Дьюї запропонував методологію інструменталізму в річищі сповіданого ним прагматизму й тим розвинув тему своєї ранньої студії «Досвід і природа» («Experience and Nature», 1925).

Праці К. Вайса «Симбіоз мистецтв» (1936), Е. Панофські «Досвід іконології. Гуманістичні теми в мистецтві Ренесансу» (1939), Т. Гріна «Мистецтва і мистецтво критики» (1940) продовжили й водночас підвели ризик під вивченням взаємопов'язаності мистецтв у річищі «духовно-історичної школи» Дільтея, Вельфліна, Варбурга. Отже, до Другої світової війни було створено загальну теоретичну платформу для майбутніх інтермедіальних досліджень.

Нові методологічні горизонти

Динаміка формування інтегративних процесів у гуманістиці посилилася наприкінці 1940-х — на початку 1950-х років. У другій половині ХХ ст. розвиток студій на стику різних культурних кодів прискорився внаслідок появи нових методологій та дисциплін. Передові позиції зайняла американська наука, збагачена потенціалом учених, що емігрували з Європи. Кельвін С. Браун 1948 р. видав монографію «Музика і література. Порівняння мистецтв» («Music and Literature: A Comparison of the Arts»), у якій він, як і у своїх пізніших дослідженнях, розглядав загальні — структурні та жанрові — елементи двох мистецтв із метою продемонструвати музичний код у літературі. Браун виходив із того, що музика здатна інспірувати інші види творчості. Доступна в усі часи, вона була домінантним мистецтвом ХІХ — початку ХХ ст., і увага дослідників до неї може вивести на загальну формулу співдії мистецтв за естетичними принципами, смисловими концептами. Подальший розвиток компаративістики й семіотики сприяли тому факту, про який Браун писав

уже через 20 років: «взаємодію та кореляцію музики й літератури можна вважати об'єктом самостійної вагової дисципліни» [23, 101].

Музично-іконічні аналогії проводив у своїй відомій праці «Філософія нової музики» («Philosophie der Neuen Musik», 1949) Теодор Візенгрунд Адорно. Подібно до Шпенглера він указував на паралелі між музикою Шуберта і пейзажним малярством ХІХ ст.; вважав, що механізми «псевдоморфози за зразком живопису» діють у музичних та живописних напрямках: перехід від Дебюссі до Стравінського він порівнював із переходом від імпресіонізму до кубізму в образотворчому мистецтві. Паралелі «музика — живопис» Адорно провів й у відомому «Вступі до соціології музики» (1962), але в іншій праці «Естетична теорія», опублікованій під розширеним заголовком «Aesthetische Theorie. Aufsätze zur Gesellschaftstheorie und Methodologie und über Walter Benjamin» (1970), він заперечив поняття візуальності в літературі, називаючи категорію наочності міщанським догматом і фетишем, який веде до реїфікації мистецтва. Щоправда, такий погляд сформувався в пізніших працях Адорно внаслідок неприйняття ним візуальних орієнтирів, культивованих «цинічним і варварським Голлівудом» [24, 531]. Попри це, коментоване ним стирання демаркаційних ліній між мистецтвами виявилось напрочуд продуктивним.

Синтетичне бачення еволюції всіх мистецтв як єдиного цілісного процесу актуальне й у студіях німецького й угорського філософа Арнольда Гаузера, зокрема в його працях «Соціальна історія мистецтва і літератури» (1951) та «Філософія історії мистецтва» (1958). У першій він дав вичерпний аналіз літературно-мистецьким контактам упродовж ХІХ ст., посилаючись на різноманітні літературні джерела, на концепцію синкретизму первісного та середньовічного мистецтв, на естетику романтизму й теорію Gesamtkunstwerk, на дослідження Гете про емоційний, чуттєво-моральний вплив кольорів, учення Б. Христіансена про враження настрою (Stimmungsimpressionen), висунув концепцію синестезійного начала в мистецтві. Гаузер уважав, що синестезія — психологічний рушій синтезу мистецтв у літературних, музичних, малярських творах; об'єднавчою ж категорією для мистецтв і літератури постають стилі або напрями.

Спробою визначити вплив художників, скульпторів, письменників, музикантів на студії міжвидових зв'язків були праці Томаса Манро «Естетика й художник» (1953) та «Перетворення естетики в науку» (1956), де філософ акцентував роль митця як теоретика мистецтва. Тема важлива для формування дискурсу інтермедіальності, адже відома роль С. Віткевича, Ш. Бодлера, Р. Вагнера, М. Волошина, Д. Хігінса — митців, що були критиками, теоретиками та обґрунтовували теорію кореспондування мистецтв і медій у своїх студіях. Ураховуючи це, Манро запропонував класифікацію творчих типів: митець-філософ (Данте, Руссо, Шоу, Еліот,

Сантаяна), імпульсивний митець (Блейк, Е. По, ван Гог), митець-логік у межах своєї спеціальності (Вагнер, Дебюссі, Колридж), митець-практик, мислення якого спрямоване лише на практичну роботу. «Головне питання в тому, наскільки свідомо й раціонально митець формує свої висловлювання, чи вони є лише пасивною, позасвідомою імітацією» [27, 314]. Синтетичний ракурс освоєння концептуальних проблем теорії та психології творчості робить викладки Манро етапними.

Поза тим, що практика митців у ХХ ст. повсякчас відбувалася на полі міжвидових інтеракцій та декларувалося їхнє ставлення до системи мистецтв як до цілісного організму, не можна стверджувати, що розвиток теоретико-критичної думки йшов однозначно як комплексний погляд на *Wechselseitige Erhellung der Kunst*. Окремі теоретики обирали «лессінгівську» систему координат, наприклад, Р. Веллек та О. Уоррен у «Теорії літератури» (1949) заперечували образотворчі паралелі, вважаючи їх «неверифікативними», бо вони орієнтуються на суб'єктивне сприйняття й ідуть проти законів окремих автономних сфер, які розвиваються незалежно. Структуралісти праязкої школи ігнорували питання візуалізації та зображальності в літературознавстві. Філологи, наголошуючи на автономності еволюції окремих мистецтв, критично оцінювали думку про їх взаємне збагачення.

Структуралістські та семіотичні школи, котрі орієнтувалися на поняття «тексту» як самодостатнього феномену, обмежуючись формально-науковим методом і застосуванням загальної семіотичної моделі, у 1970-х роках усе ж були змушені розширити схематизовані підходи. Структурно-семіотичний аналіз відкривав вихід на закономірності культурного процесу, на глибинні рівні культури, які визначалися внаслідок відсутності термінологічної уніфікації як «ментальні структури» (К. Леві-Строс), «епістеми» й «дискурсивні формації» (М. Фуко), «письмо» й «текст» (Р. Барт). У своїй системі координат, орієнтованій на знакові системи, семіотика відкрила перспективу рецепції загального тла культури як цілісної «тканини» або «канви» для контамінацій різних мистецьких кодів. Тим-то паралельно з інтерсеміотикою та інтертекстуальністю в їхньому полі з 1980-х років починає формуватися інтермедіальний дискурс.

Універсальність семіотики сприяла розгляду міжвидових конотацій на зрізі взаємодії семіотичних кодів тих чи тих знакових систем. Поняттям «текст» (Р. Барт, М. Бахтін) дослідники означали не лише літературне письмо, а й усі знакові, семантично значущі системи, здатні репрезентувати зв'язну інформацію, відтак могли говорити про «тексти культури» й «тексти мистецтва». Семіотики, які розглядали види мистецтва як знакові системи, зверталися до різних знакових систем — літературного тексту, тексту картини, архітектури, скульптури, кіно (Ж. Дерріда, У. Еко, Ю. Лот-

ман, Ю. Степанов, Б. Успенський). Їм, власне, і належить ідея пантекстуальності культури: світ як текст (Ж. Дерріда), як енциклопедія, словник (У. Еко). Попри те, що структуралістсько-семіотичні напрями тяжіли до схематизації та певною мірою звужували парадигму літературознавчих підходів, інтерсеміотика не залишила поза увагою контамінацію різних семіотичних кодів у культурі. Борис Успенський у розділі «Структурна спільність різних видів мистецтва. Загальні принципи організації твору в живописі та літературі», що ввійшов до збірника «Поетика композиції (Структура художнього тексту й типологія композиційної форми)» (1970), продемонстрував, яку роль відіграє оперування простором у побудові твору, як вирішується пов'язана з простором проблема перспективи, точок зору, що їх обирає автор у малярстві, кіно, літературі, театрі. Поняття «зовнішня» і «внутрішня» точки зору, «тло», «рамки», ці універсальні категорії, він переносить в аналіз літератури з образотворчого мистецтва [19, 9—20, 215—267]. Думки Успенського — зразок формалізму, назагал притаманного семіотичним методикам.

Мистецтвознавство поставилося до них з осторогою. Варшавський історик мистецтва Ян Бялостоцький критикував накладання лінгвістичних схем аналізу на явища іконічного рівня. Він назвав підходи семіотики механістичними й у принципі неправильними, коли зіставляється мова, слово і зображення. «Ті з-поміж семіологів, — писав учений, — які відважно взялися за аналіз творів візуальних мистецтв, зустрілися з такими великими труднощами, що їхні студії слід визнати невдалими. Умберто Еко, хоч і є ініціатором таких спроб, але сам говорить про естетичне переживання як таке, що не піддається структурній систематизації» [22, 8]. Ототожнення двох систем — мистецтва і мови — означало б парцеляцію мистецтва, яка може зайти надто далеко. Реальна взаємодія виникає на іншому рівні: «Мистецтвом візуальним відповідає не мова, лише інша вторинна моделювальна система — література <...>, яка на площині мотивів, тем, символів може мати й має зв'язки з візуальними мистецтвами» [22, 12—13].

Модерністські естетичні експерименти розширювали кордони мистецтва «від ленд-арту до скай-арту»: об'єктна й акційна музика, графічні партитури, флюктивістський перформанс орієнтувалися на технології, на техніко-матеріальні носії витвору, на співучасть реципієнта. Серія виставок групи «Fluksus» у 1967—1968 рр. оприявнила стратегічні принципи подальшого розвитку культури, а один із її лідерів Дік Хіггінс, музикант, художник, есеїст, намагаючись популяризувати «нову хвилю», зрівнявши її із засобами масової інформації, педалював комунікативну роль мистецтва у статті «Утвердження засобів передачі» («Statement of intermedia», 1965). Роком раніше канадський філософ, теоретик ЗМІ Маршалл Мак-Люен у праці «Розуміння медіа. Зовнішнє розширення

людини» («Understanding Media: The Extensions of Man», 1964) указав варіанти медіа — мова, числа, вивіски, реклами, фотографії, дорожні та інші знаки, власне, усі засоби комунікації та впливу з мистецтвами включно. Фактично термін «знакові системи» (семіотика) завдяки техногенному прогресу дістав небувале розширення й нову назву: медіа.

Популярність семіотики і структуралізму в літературознавчих колах не виключали наприкінці 1960-х років низки поляризованих тенденцій. Безумовно, орієнтації на структурну лінгвістику, зауважує С. Вислоух, концентрували увагу на поетичній мові та мовних категоріях. «Навіть образність, — пише вона, — розумілася лише як категорія лінгвістична». На відміну від іконології, котра зверталася до філологічних наук, проблематика вербальної іконічності майже не входила в поле зацікавлень філологів. Відтак проблеми інтеграції мистецтв були вчергове «відіслані до архіву» [32, 5—6]. Щоправда, ненадовго, бо новітні мультимедійні форми й активізація інтеракційних процесів зумовили зміну дослідницької оптики.

Дискурс розгляду міжвидових зв'язків відновив Стівен П. Шер у монографії, присвяченій літературі німецького романтизму — «Verbal Music in German Literature» (1968). Він увів поняття «вербальна музика» («verbal music»), запропонувавши відрізнити його від терміна «словесна музика» («word music»). Відтак диференціював дифузні процеси і аспекти співіснування мистецтв: проаналізував три варіанти репрезентації музичного начала в літературі: а) словесну музику, коли література позичає засоби вираження в музики, прагне до музичності оповіді чи вірша; б) уподібнення словесного тексту тій чи тій музичній формі й структурі; в) вербальну музику: література відтворює музичний художній світ, передає специфіку музичного переживання [31]. Під кінець 1960-х серед гуманітаріїв визріває думка, що вивчення стиків та розходжень мистецтв дає змогу «виявити такі закономірності й факти, котрі залишались би прихованими, якби ми вивчали кожне мистецтво (включно з літературою) ізольовано одне від одного» [13, 5]. Проте, якщо одні літературознавці в пошуках аналогій убачали один із основних прийомів історико-літературного й мистецтвознавчого аналізу, то інші захищали моногалузову спрямованість науки.

Літературознавство внаслідок своїх щільних контактів із мовознавчими дисциплінами не поспішало зближуватися з мистецтвознавством та запроваджувати у сферу аналізу прийоми рецепції й категоріальний апарат пластичних мистецтв, а деякі теоретики відмежовувалися від ідеї міжвидового інтеракціонізму. Склалася парадоксальна ситуація: оперуючи окремими термінами з музики чи образотворчого мистецтва (портрет, пейзаж, словесний малюнок тощо), літературознавці «не помічали» практики міжвидових конотацій. І це тоді, коли Мішель Бютор синтезував у художньому тексті музикальні та колористичні алгоритми,

Роб-Грійє візуалізацію в словесних описах доводив до фотографічності, а Герман Гессе з його синестетичним кодом зводив до спільного знаменника всі види мистецтва й науку.

Підґрунтя для зміни оптики літературознавства формувалося по декількох напрямних. По-перше, мистецтвознавча іконологічна школа, ідеї та комплексна методологія якої розвивалися в працях науковців лондонського Інституту Варбурга — Е. Вінда, Р. Віткочера, Е. Гомбриха, В. Хекшера, Л. Ет-тінґер, а також у працях А. Шастеля, Ш. де Тольне, Г. Лютцеллера, М. Шапіро, Я. Бялостоцького, Г. ван де Ваала, М. Імдаля, К. Ноймана, про що буде сказано окремо. По-друге, філософія, головнo герменевтика та феноменологія. По-третє, психологія: ідеї іконології були підтримані розробками американської школи когнітивістів, які утверджували тотожність естетичного й позитивістського досвіду. Обмежимося двома іменами — психолога й кінознавця Рудольфа Арнхейма й Нельсона Гудмена — філософа й історика мистецтва. Гудмен у двох працях — «Структура зримого» (1951) та «Мови мистецтва» (повна назва «Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols», 1968) обґрунтував ідею полісемічного сприйняття художніх творів. Оскільки більшість із них побудовані на символах, які мають різні функції й по-різному співвідносяться з індивідуумом та довкіллям, тлумачення (як і створення) цих знаків-символів-кодів основане на системі правил, наявних у будь-якій мові.

Суть теорії Арнхейма, фахівця в царині психології мистецтва й візуального мислення, автора праці «Мистецтво й візуальне сприйняття» («Art and Visual Perception: a Psychology of the Creative Eye», 1954), полягає в тому, що естетичне сприйняття не буває пасивним споглядальним актом, а завжди є динамічним процесом, який пробуджує активне, творче начало, «вмикає» канали асоціативності. Творення художнього образу завжди зумовлене різними функціональними системами, але найсуттєвіший внесок — за зоровою системою, яка, уважають представники школи, об'єднує розрізнені перцептивні сигнали, є «функціональним органом-перетворювачем сигналів, що йдуть не тільки од видимих предметів, а й від інших систем психіки». На сьогодні вже доведено, що зорова система володіє здатністю перетворювати незриме у зриме, візуалізувати будь-які чуттєві сигнали. Подальші дослідження з нейрофізіології та гештальтпсихології підтвердили концепцію візуальної метамови мистецтв Арнхейма — Панофські — Гомбриха.

Методологія інтермедіального аналізу враховувала й напрацювання герменевтики, котра дає змогу розглянути міжвидові процеси на рівні зіставлення стилів, локусів, фрагментів, близьких за смисловими й композиційними чинниками. Герменевтика не була єдиною альтернативою схематизованим підходам структуралістських та семіотичних шкіл, але давала нагоду об'єднати інтерпретатора з його проходженням «герме-

невтичного кола» й позицією свідомого аналізу та автора з його поза-свідомими чинниками творчості й історичним контекстом. Макс Імдаль у статтях про мистецтво Х—ХХ ст. доповнив цей пункт герменевтикою безпосереднього, яка враховує «інше бачення», «роботу ока», «видючого зору», «інформативності через перформативність» (див.: [10]).

Інструментарій феноменології також звернув увагу літературознавства на специфіку перцептивного досвіду, насамперед досвіду візуального. Концепція «онтологічного плюралізму» Романа Інгардена, ідея перцептивної трансубстантивациі через «око», «бачення й рух» Моріса Мерло-Понті («Око і дух», 1960), візії тотальної гуманізації суспільства за принципом «артизованої реальності» Мішеля Дюфренна («Інвентаризація а ргіогі. Пошук первоначал», 1981), теорія «візуального мислення» Р. Арнхейма врешті-решт зумовили залучення психології візуальності та мистецтвознавчого дискурсу до літературознавчих студій. Оскільки розворот культури в бік візуальності веде до пошуку єдиної платформи для вивчення феноменів симбіотичного характеру, слід і далі чекати узгоджень зусиль мистецтво- й літературознавців.

Іконологія та її вплив на зародження інтермедіальних студій

З початку ХХ ст. міждисциплінарний підхід став актуальною практикою в мистецтво- й музикознавстві, гештальтпсихології, естетиці. Проте проблема контактів і взаємоінспірацій мистецтв, порушена в мистецтвознавстві та філософії, довго залишалася поза увагою літературознавців, які визначали її рамки в межах естетики. Для прикладу, вивчення зв'язків між різними видами мистецтва словацький філолог Діоніз Дюришин відводив до компетенції мистецтвознавства. Зв'язки мистецтв, писав він, займають нішу, відмінну від літературної компаративістики; компаративне ж мистецтвознавство цілком підпадає під компетенцію естетики [9, 141]. Думка непоодинока: Клаудіо Гільєн уважав, що зіставлення літератури з іншими мистецтвами не має становити окремої галузі дослідження чи бути проблемою міждисциплінарних студій [8, 294—295]. В американському літературознавстві, яке зазнало відчутного впливу іконологічної школи після Другої світової війни, дискусії про залучення візуальних мистецтв у дослідницьке поле компаративістики тривали до 1960-х, в італійському — до початку 1970-х, коли вийшла знакова праця Маріо Празза «Мнемозина: паралелі між літературою і візуальними мистецтвами» (видана 1970 р. у Принстонському університеті під заголовком «Mnemosyne: The Parallel between Literature and the Visual Arts», у 1971 — в Мілані: «Mnemosine: Parallelo tra la letteratura e le arti visive»), в англійському та французькому — до середини 1980-х.

Тотальний рух літературознавства в бік Visual Studies, інтермедіальних та крос-галузових підходів, виразний із 1990-х, став наслідком

не лише наукової полеміки, а насамперед переформатування суспільної свідомості. «Культура зримого», «диктат зору», «треноване око», «мисляче око» — усі ці поняття, актуалізовані феноменологом М. Мерло-Понті [15] та теоретиком літератури М. Бахтіним у контексті його аналізу гетівської «культури зору» [3, 216—249], зумовили більш прискіпливий погляд на взаємини літератури й візуальних мистецтв.

У 70-ті роки в гуманітарних науках відбулися незворотні процеси: теорія контамінацій різних семіотичних кодів у полі культури актуалізувала поняття «художньої системи» — сукупності мов мистецтв, що взаємодіють між собою, взаємодоповнюють одна одну. Досліджуючи такі міжвидові зв'язки, М. Каган у праці «Морфологія мистецтва» (1972) виявив особливі синтетичні художні структури, завдяки котрим формуються «конгломеративні», «ансамблеві», «органічні» мистецтва. Його трактування всієї царини мистецтв як розгалуженої системи, здатної до кореляції всередині себе на різних смислових рівнях, лише підтвердило концепцію комунікативних полів культури, сформовану в естетиці й мистецтвознавстві. Водночас акцентувало потребу нових наукових методик, адже «схрещення двох або декількох мистецтв породжує якісно своєрідну й цілісну нову художню структуру, в якій її компоненти розчинені так, що тільки науковий аналіз здатен вичленити їх зі структурної єдності» [12, 236—237].

Іконологічний метод повністю виправдав себе: починаючи з 1910-х і до сьогодні він розкрив потенціал крос-галузевого підходу, і філологія рушила шляхом інтерполяції методів аналізу, які апробували Е. Панофські, Е. Вінд, Е. Гомбрих та інші дослідники Інституту Варбурга (1944) при Лондонському університеті. Ще раз наголошу: першість щодо інтермедіальних стратегій належить мистецтвознавству, котре значно раніше прийшло до міждисциплінарного дискурсу, сформувало дієві принципи й методи порівняльного аналізу на міжвидовому стику. Саме іконологія, один із найбільш впливових на сьогодні мистецтвознавчих методів, із початків свого становлення (метод декодування фресок палацу Скіфаноюя підхопили якраз Е. Панофські й Ф. Заксль працею про серію гравюр А. Дюрера «Melencolia I», 1923) урахувала літературний дискурс як допоміжний інтерпретативний чинник поряд із релігійним, соціальним і політичним. Структурними складниками іконології були «теорія запозичення» німецького філолога Т. Бенфея та ідеї віденської школи мистецтвознавства: «воля до форми» (А. Рігль), «історія духу» (М. Дворжак).

Метр іконологічної школи, історик мистецтва й філолог Ервін Панофські у праці 1924 р. «Idea: до історії поняття в теоріях мистецтва від античності до класицизму» («Idea: Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte

der älteren Kunsttheorie») відштовхувався від концепцій Г. Вельфліна та неоплатонівських методик А. Варбурга. Іконологічний метод він протиставив іконографічним стратегіям, котрі обмежувалися дослідженням «статичного» образу-символу, не враховуючи його культурних трансформацій. Суть іконології полягала в її зверненні до різномірних історико-культурних чинників, в оприявненні алюзій і цитат, у здатності резонувати з різночасовими культурними реєстрами.

В іншій знаковій праці «Досвід іконології. Гуманістичні теми в мистецтві Ренесансу» («Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of Renaissance», 1939) він запропонував триступеневу схему дослідження твору мистецтва: а) на рівні освоєння форми; б) на рівні ототожнення сюжетних мотивів/іконографічних значень із літературними текстами; в) на рівні внутрішнього змісту — визначення й дешифрування символів у контексті як творчості самого автора, так і його епохи. Озвучена й апробована Панофскі на стику словесно-візуальних інтеракцій теорія «прихованого символу» полягає в амбівалентності трактування мистецького твору, що його можна прочитати як на видимому (рисунок, колір, форма), так і на асоціативному (враховуються параметри індивідуальної та колективної психології) рівнях. Мистецтво, уважав учений, із часів Відродження створило свою систему мовлення на основі оперування образами-алегоріями, образами-символами, які сформувалися ще в античній міфології, у Біблії. Ці образи — пускові кнопки уяви, вони приводять у рух ланцюги філософських і поетичних асоціацій, вони втілюють ідею, указують на неї. Так було створено метамову візуальних мистецтв Європи, і до кінця XVIII ст. (а в рамках класицизму й далі) вона виконувала функції міжнародного словника або інтернаціональної мови, стала засобом діалогу між різними культурними епохами.

З виникненням кінематографа ресурс цього «словника» було оцінено дуже високо: творці «рухливих картин», як і художники чи скульптори, також послуговувалися готовими кліше, уживленими в колективне позасвідоме. Не надто заглиблюючись в етимологію символу, вони часто використовували класичні полотна/твори як орієнтир. 1937 р. в статті «Стиль і засоби зображення в кінофільмах» («Style and Medium in the Motion Pictures») Панофскі, говорячи про формотворчі та стилістичні особливості візуалізації ідеї, котрі визначають специфіку кіномистецтва, наголосив на інтеграції відомих форм у середовищі, де взаємодіють художні засоби й системи художніх засобів. Указавши, власне, на інтермедіальну структуру кіно, він першим ужив термін «medium» у сенсі «носій», «провідник змісту» (медіа в просторі культури нині й визначаються як канали комунікацій між різними видами мистецтва і не-мистецтвом) та висунув у ролі ключового «принцип комбінованого

вираження» («principle of coexpressibility»). Відтак показав взаємозв'язки зображення і звуку, контамінацію різних звукових елементів фільму, а також вивів різницю між музикою «для слухання» і «музикою для зображення» («picturizable»). Він обґрунтував на прикладах, як кіномистецтво завдяки «розвинутій експлуатації унікальних і довільних можливостей нового середовища» [29] пропонує нові інтегративні форми візуалізації взаємодії простору й часу. До того ж високо цінував можливість кінозасобами унаочнити «динамізацію простору» («dynamization of space») та «просторовізацію часу» («spatialization of time») [29]. Гадаю, саме цю статтю видатного вченого, який 45 років працював лише в інтермедіальному полі (з 1923 по 1968 р.), варто вважати етапною в історії формування інтермедіальних студій.

Працю, в основі якої — апологія кінематографа як виду мистецтва, Панофські опублікував у трьох варіантах за власною лекцією «Про фільми», прочитаною 1934 року в Музеї сучасного мистецтва в Нью-Йорку студентам Принстонського університету, працівникам та відвідувачам музею, при якому тоді створювався кіноархів; ці викладки він видав 1936 р. під заголовком «On Movies» [28]. У нових доповнених версіях статті ключовими в заголовку стали слова «стиль і медіум»: «Style and Medium in the Moving Pictures» (1937) [30], «Style and Medium in the Motion Pictures» (1947) [29]. Отже, текст, надрукований у № 26 паризького часопису «Перехід» («Transition») 1937 р., який, до речі, був щоквартальним міжнародним журналом експериментальної літератури, виявився знаковим.

Панофські стверджував: концептуальний образ твориться на основі апробованих у культурі фундаментальних принципів, що відкривають основні відносини нації, періоду, класу, релігійних і філософських переконань, які висловила окрема особистість в окремому творі. Останній корелював у різних співвідношеннях із метатекстом усієї європейської культурної спадщини. Для його прочитання «нам слід мобілізувати наші спогади, досвід і звирити проєктований мотив посередництвом “контрольного відображення” з орієнтирами певного погляду, традиції» [26, 265].

З тезами Панофські, постульованими в 1937—1939 рр., перегукується праця канадського філолога Нортропа Фрая «Великий код: Біблія і література» («The Great Code: The Bible and Literature») (1982). На універсалізм методології Н. Фрая значною мірою вплинула перша його праця «Страх симетрії: студії над Вільямом Блейком» (1947); з тим він розглядав паралелі між малярством і літературою у збірці «Анатомія критики: чотири есеї» (1957). Досліджуючи впливи біблійних текстів на англійську літературу, він виявив, що ця синтетична пам'ятка

містить компендіум образів і символів, які наявні практично в усіх літературах західноєвропейського зразка. Отже, в гуманітарному просторі формувалася стійка тенденція: музикознавці у студіях над релігійною музикою зверталися до текстів Нового Завіту, іконологи трактували алегорію/символ у структурі малярського твору як зображальний відповідник засобів мовлення Святого Письма й міфології. Порівняльне літературознавство, змушене визнати проблему літератури в системі мистецтв, було в пошуку системи координат для її вивчення.

Інструментарій компаративних студій на міжвидовому рівні розширив австрійський і англійський теоретик мистецтва Ернст Гомбрих, залучивши до іконології досягнення психоаналізу й теорію візуального сприйняття. В «Історії мистецтва» (1950), етапній праці «Мистецтво та ілюзія» (повна назва «Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation», 1960), розвідці «Статус історії мистецтв: заклик до плюралізму» (1971) він акцентував на необхідності залучити деякі природничі дисципліни для повноцінного життя гуманітарних наук. Свій комплексний метод інтерпретації художнього образу на стику історії мистецтва, естетики і психології візуального сприйняття він апробував у численних есе й лекціях, у низці теоретичних статей, об'єднаних у збірник «Образ і око» («The Image and the Eye», 1981). Ще до приходу так званої епохи візуальності він одним із перших указав на інтегративну роль зорового чинника в сучасній цивілізаційній культурі.

Головним для Гомбриха був пошук паралелей між кодом мистецтва і кодом літератури в дуже широкому діапазоні. Він зіставляв візуальні об'єкти зі словесними їх описами (екфразисами), порівнював специфіку праці художника і письменника, розкривав різнорівневі сенси творів через зіставний аналіз поезії, малярства, скульптури. Уважаючи, що митець і реципієнт на рівних користуються «візуальною енциклопедією» — загальним ресурсом образів, які транслюють певну інформацію-повідомлення, учений ствердив, що *будь-яке* зображення має медіальну (опосередковану текстуальну) природу. Визнання в інтерсеміотиці «текстом-повідомленням» живописного полотна, кінокартини, фотозображення, архітектурного ансамблю тощо стало кроком до їх трактування як «медіа», що існують на паритетних засадах із «медіа» літературними (відмінність між «life media» Д. Хігінса чи суспільними «медіа» М. Мак-Люена очевидна). Такі викладки іконолога перегукуються з концепціями «тексту в тексті» Ю. Лотмана чи інтерференцією мистецьких «текстів» у тканині культури Р. Барта. Поза терміном «інтермедіальність» дослідження Панофскі та Гомбриха не лише задали вектор сьогоденних інтермедіальних студій, а стали, по суті, їх початком.

Інтермедіальні стратегії у форматі епохи візуальності

Сам термін, через два роки після виходу книги Е. Гомбриха «Образ і око», увів у літературознавство австрійський славіст Оге Ансгар Ганзен-Льове у статті 1983 р. «Інтермедіальність та інтертекстуальність: Проблеми кореляції словесного і зображального мистецтв» («Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst»). Тоді ж, 1984 р., опублікував свої роздуми над стиками «life media» й «art media» й майстер перформансу Дік Хіггінс під заголовком «Горизонти: Поетика й теорія інтермедій» («Horizons: The Poetics and Theory of Intermedia»). Вектор інтермедіальності підхопив теоретик мистецтва, лінгвіст В. Дж. Т. Мітчелл низкою праць на тему «слово й зображення». Промовистим є заголовок першої з них, виданої 1986 р. — «Іконологія: Образ, текст, ідеологія» («Iconology: Image, Text, Ideology»), де він прокоментував підтексти візуальних образів, вивів ментальні та медіа-структури вербальних та іконічних образів. Надалі філологія, не відкидаючи вайсштайнівське «дрібне браконьєрство у саду чужих дисциплін», звернулася до тіснішої співпраці з іншими гуманітарними галузями. Відтак центральною в дискурсі «література в системі мистецтв» стає, на думку Д. Наливайка, «проблема перекодування літературних текстів на метамову інших мистецтв і зворотнє перекодування художньої метамови інших мистецтв на метамову літератури» [17, 41].

Переконливе пояснення інтермедіальності як мистецького явища нині дає нейрофізіологія, звернення до якої закономірне. Тим паче Д. Хіггінс, із його колірно-звуковими імпровізаціями, указав в опублікованому 1966 р. есе «Синестезія та міжвідчуття: інтермедія» («Synesthesia and Intersenses: Intermedia»); цей текст став потім окремою главою книжки «Горизонти: Поетика і теорія інтермедій», що «інтермедія» процесуально залежить і від синестезії. Вона пропонує цілком новий погляд на механізми творчості, а наукове обґрунтування мотиваційно-емотивної сфери психіки й синестезії — наслідку взаємовпливів різномодальних рецепторних систем, тепер приковує увагу не лише представників природничих і гуманітарних наук.

Синестезія, котра оприявнює незвично щільний зв'язок між мисленням і системою чуттів та впливає на пам'ять, творчість, конфігурацію образності — один із векторів розширення свідомості — з 1990-х років перебуває в полі уваги творців штучного інтелекту. У 1950-х її теоретичним аспектам багато уваги приділив М. Мерло-Понті [16, 240—281, 347—387]. Філософ виводив «феномен синестезійної єдності чуттєвих досвідів, інтегрованих у єдине життя» з реальної цілісності природного світу, який уже сам по собі є «схемою інтерсенсорних зв'язків» [16, 379]. Аналізуючи специфіку рецептивного досвіду з позицій феноменології, він ствердив, що комплексне інтермодальне сприйняття не виняток;

навпаки, «синестезивне сприйняття є правилом, і ми не усвідомлюємо цього лише тому, що наукове знання замінило досвід» [16, 266].

Із середини 80-х нейрофізіологи різних країн — Річард Цитович (Sutowic R. E.) з університету ім. Дж. Вашингтона, Пітер Гросенбахер з Американського національного інституту психіатрії, Крет'єн ван Кемпен (Cretien van Campen) із Нідерландів, психофізіологи Джузеппе Мартіно та Ларрі Маркс із Єльського університету та ін. довели, що синестезія реалізується в когнітивних процесах і впливає на формування асоціацій, пам'яті, емоцій, вона задіяна в механізмах творчості на стадії інтуїтивних здогадів, гіпотез, прозрінь. Такого ж висновку дійшов нейрофізіолог Гюнтер Баумгартнер, досліджуючи «зони полімодальної конвергенції», або ж «ділянки мозку з полімодальними нейронами, куди сходяться шляхи від різних органів відчуттів» [2, 187—188].

Позаяк синестезія, функція гіпокампа та лімбічної системи, виказує інтегративний характер свідомості, то розуміння природи синкрезису сенсорних систем дасть змогу вийти не лише на механізми апперцептивної взаємодії в процесі обробки інформації, а й на саму природу культурних феноменів, що виникли внаслідок такої апперцепційної транспозиції. Увага до синестетичного світовідчуття Гофмана, Тіка, Шеллі, Айхендорфа, Шевченка небезпідставна як у гуманітаріїв, так і в нейрофізіологів (Р. Цитович і К. ван Кемпен вивчають М. Равеля, В. Вулф, А. Чехова, М. Пруста).

Взаємодія іконології, структуралізму, нейрофізіології, герменевтики й феноменології під кінець ХХ ст. зумовила зміну акцентів щодо певних понять і теоретичних схем, посилились позиції рецептивної естетики. Увійшло в ужиток поняття трансактивної парадигми (Н. Холланд), у якому поєднуються реципієнт і художній твір, а Майкл Ріффатер, відштовхуючись від семіотичного трикутника Г. Фреге, змодельовав новий семіотичний трикутник, увівши поруч із «текстом» та «інтертекстом» категорію «інтерпретанта», який водночас є «третім текстом» — еквівалентом знака, сформульованим в іншій системі.

Мистецтвознавчий варіант такого методологічного підходу був апробований наприкінці 1980-х. Кембриджські історики мистецтва Норман Брайсен та Майк Бел, використовуючи літературознавчий апарат, розширили конотацію семіотичного поля, увівши «агіографічну» категорію автора — художника чи літератора, як «відправника» (реципієнта вони означили «отримувач»). Центральним поняттям у їхній моделі є не «текст», а «контекст», який породжує твір і від якого має першочергово відштовхуватися мистецтвознавчий аналіз. Концепція «контексту» є особливо актуальною, на думку Н. Брайсена, оскільки може бути спроектованою на ключові для історії мистецтва питання історичного матеріалу твору, більше того — принциповою, адже «помістити твір

мистецтва в контекст — означає так його зібрати й зіставити історичний матеріал, щоб він дав змогу вичерпно витлумачити даний твір» [5, 527]. Уточню, що М. Бел і Н. Брайсен також відштовхуються від іконологічних постулатів Е. Панофскі, концепцій А. Рігля, а також праць М. Шапіро («On some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Sings», 1969; «Words and Pictures: On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text», 1973), присвячених семіотиці візуальних мистецтв. Їхня методика здобула популярність, можливо, і тому, що сучасна теорія тропів, яка розширює сферу свого аналізу через образотворче мистецтво й кіно, намагається виявити в різних сферах художньої творчості «прототроп» (Ю. Даміш, С. Даніель, Вяч. Вс. Іванов), породжений «текстом культури».

Назагал цікаве питання взаємовпливів різних галузей наук на формування інтермедіальних студій потребує прискіпливішої уваги, ніж можна запропонувати в журнальній статті. Майже століття дискусій, теоретизування, масштабних розробок, а також обережних зіставлень переконали вчених у тому, що крос-галузевий підхід стосовно художніх процесів є найбільш продуктивним. Розвиток мультимедійних та полісинтетичних видів мистецтва формує нову рецепційну установку на освоєння мультикультурних феноменів. Вітчизняне літературознавство прийняло цю дослідницьку парадигму та підтримує зусилля науковців різних країн, скеровані на вироблення методології міждисциплінарного аналізу, термінологічного тезаурусу тощо. Судячи з усього, інтермедіальні студії, які набувають сьогодні системного розгортання та проходять складні етапи міжгалузевого полілогу, виформовуються в окрему галузь гуманітаристики. Присутні й сподівання, що нинішній ажіотаж довкола інтермедіальності — це не тільки відповідь на виклик часу, а й ознака літературознавства нового типу, здатного сприймати світ і культуру в їх численних зв'язках та конотаціях.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Базен Ж.* История истории искусства: От Вазари до наших дней / Пер. с фр. К. А. Чекалова. Москва: Прогресс — Культура, 1994. 528 с.
2. *Баумгартнер Г.* Физиологические рамки зрительного эстетического отклика // Красота и мозг. Биологические аспекты эстетики / Пер. с англ. М. А. Снеткова. Москва: Мир, 1995. С. 173—190.
3. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1986. 445 с.
4. *Белецкий А. И.* В мастерской художника слова. Москва: Высшая школа, 1989. 160 с.
5. *Бел М., Брайсен Н.* Семiotика и искусствознание // Вопросы искусствознания. 1996. № 2. Вып. IX. С. 521—559.
6. *Вальцель О.* Проблемы формы в поэзии / Пер. с нем. О. М. Котельниковой. Петроград: Academia, 1923. 86 с.
7. *Вислоух С.* Література й візуальний образ. Простір структурної спільності мистецтв // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів: Друга половина ХХ — початок

- XXI ст. / Пер. з польськ. С. Яковенка. Київ: Видавничий дім «Кієво-Могилянська академія», 2008. С. 309—321.
8. *Гільєн К.* Систематизації / Пер. з англ. Т. Рязанцевої // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія / За заг. ред. Д. Наливайка. Київ: Вид. дім «Кієво-Могилянська академія», 2008. С. 289—305.
 9. *Дюринши Д.* Теорія сравнительного изучения літератури / Пер. со словацк. Москва: Прогресс, 1979. 318 с.
 10. *Имдаль М.* Опыт другого видения. Статьи об искусстве X—XX веков / Пер. с нем. А. Вайсбанд. Изд. 2-е. Київ: Дух і Літера, 2011. 488 с.
 11. *Иоффе И. И.* Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления. Ленинград: ОГИЗ Ленизоиз, 1933. 568 с.
 12. *Каган М.* Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств: Части I, II, III. Ленинград: Искусство, 1972. 440 с.
 13. *Лихачев Д. С.* Сравнительное изучение литературы и искусства Древней Руси // Взаимодействие литературы и искусства в Древней Руси. Труды Отдела древнерусской литературы ИЛ АН СССР. Т. XXII. Москва; Ленинград, 1966. С. 3—10.
 14. *Лосев А. Ф.* Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера // *Лосев А. Ф.* Философия. Мифология. Культура / Сост. Ю. А. Ростовцев. Москва: Политиздат, 1991. С. 275—314.
 15. *Мерло-Понти М.* Око и дух / Пер. с фр., предисл. и коммент. А. В. Густыря. Москва: Искусство, 1992. 64 с.
 16. *Мерло-Понти М.* Феноменологія сприйняття / Пер. з франц., післямова та прим. О. Йосипенко, С. Йосипенка. Київ: Український Центр духовної культури, 2001. 552 с.
 17. *Наливайко Д.* Література в системі мистецтв як галузь компаративістики // *Наливайко Д.* Літературна теорія і компаративістика. Вид. 2-е. Харків: АКТА, 2006. С. 31—60.
 18. *Пановфски Э.* Idea: к истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. / Пер. с нем. Ю. Н. Попова. Санкт-Петербург: Аксиома, 1999. 226 с.
 19. *Успенский Б.* Поэтика композиции. Санкт-Петербург: Азбука, 2000. 352 с.
 20. *Шмит Ф. И.* Искусство — его психология, его стилистика, его эволюция. Харьков: Книгоизд-во «Союз» Харьковского Кредитного Союза Кооперативов, 1919. 328 с.
 21. *Шпенглер О.* Закат Европы: очерки морфологии мировой истории: В 2 т. / Пер. Н. Ф. Гарелина. Т. 1: Образ и действительность. Новосибирск: ВО «Наука», 1993. 592 с.
 22. *Białostocky J.* Słowo i obraz // Słowo i obraz: materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk. Warszawa: Państwowe Wyd-wo Naukowe, 1982. S. 7—15.
 23. *Brown C. S.* The Relations between Music and Literature: As a Field of Study // Comparative Literature. University of Oregon. 1970. Vol. XXII. № 2. P. 97—107
 24. *Burzyńska A., Markowski M. P.* Teorie literatury XX wieku. Podręcznik. Kraków: Znak, 2007. 595 s.
 25. *Dewey J.* Art as Experience. London: Allen and Unwin; New York: Minton Balch, 1934. 355 p.
 26. *Gombrich E. H.* Art and Illusion. London: Phaidon Press, 1961. 396 p.
 27. *Munro T.* Toward Science in Aesthetics: Selected Essays. New York: The Liberal Arts Press, 1956. 363 p.
 28. *Panofsky E.* On Movies // Bulletin of the Department of Art and Archaeology of Princeton. 1936. June. P. 5—15.
 29. *Panofsky E.* Style and Medium in the Motion Pictures // Critique: A Review of Contemporary Art. 1947. № 3. P. 5—28. URL: https://monoskop.org/images/1/14/Panofsky_Erwin_1934_1966_Style_and_Medium_in_the_Motion_Pictures.pdf
 30. *Panofsky E.* Style and Medium in the Moving Pictures // Transition. 1937. № 26. P. 121—133.
 31. *Scher S. P.* Verbal Music in German Literature. New Haven: Yale University Press; London: Yale Germanic Studies, 1968. Vol. 2. 181 p.
 32. *Wyśtouch S.* Ut pictura poesis — stara formuła i nowe problemy // Ut pictura poesis. Tematy teoretycznoliterackie. Gdańsk: Słowo/obraz-terytoria, 2006. S. 5—18.

Отримано 19 листопада 2019 р.

REFERENCES

1. Bazen, Zh. (1994). *Istoriia istorii iskusstva: Ot Vazari do nashikh dnei*. (K. A. Chekalov, Trans.) Moscow: Progress — Kultura. [in Russian]
2. Baumgartner, G. (1995). Fiziologicheskie ramki zritel'nogo esteticheskogo otklika. *Krasota i mozg. Biologicheskie aspekty estetiki*. (M. A. Snetkov, Trans.) Moscow: Mir, 173-190. [in Russian]
3. Bakhtin, M. M. (1986). *Estetika slovesnogo tvorchestva*. Moscow: Iskusstvo. [in Russian].
4. Beletskii, A. I. (1989). *V masterskoi khudozhnika slova*. Moscow: Vysshiaia shkola. [in Russian]
5. Bel, M., Braisen, N. (1996). Semiotika i iskusstvoznanie. *Voprosy iskusstvoznaniia*, 2. Vyp. IX, 521-559. [in Russian]
6. Valtcel, O. *Problemy formy v poezii*. (1923) (O. M. Kotelnikova, Trans.). Petrograd: Academia. [in Russian]
7. Vysloukh, S. (2008) Literatura i vizualnyi obraz. Prostir strukturnoi spilnosti mystetctv. *Teoriia literatury v Polshchi. Antologiiia tekstiv: Druha polovyna XX — pochatok XXI st.* (S. Yakovenko, Trans.). Kyiv: Vydavnychiy dim "Kyievo-Mohylianska akademiia", 309-321. [in Ukrainian]
8. Gilien, K. (2008). Systematyzatsii. (T. Riazantceva, Trans.). *Suchasna literaturna komparatyvistyka: stratehii i metody. Antolohiia*. (D. Nalyvaiko, Ed.). Kyiv: Vyd. dim "Kyievo-Mohylianska akademiia", 289-305. [in Ukrainian]
9. Diurishin, D. (1979). *Teoriia sravnitel'nogo izucheniiia literatury*. (Trans.). Moscow: Progress. [in Russian]
10. Imdal', M. (2011). Opyt drugogo videniia. Stat'i ob iskusstve X—XX vekov. (A. Vajsband, Trans.). Izd. 2-e. Kyiv: Duh i Litera. [in Russian]
11. Ioffe, I. I. (1933). *Sinteticheskaia istoriia iskusstv. Vvedenie v istoriiu khudozbestvennogo myshleniia*. Leningrad: OGIz Lenizogiz. [in Russian]
12. Kagan, M. (1972). *Morfologiia iskusstva: Istoriko-teoreticheskoe issledovanie vnutrennego stroeniia mira iskusstv: Chasti I, II, III*. Leningrad: Iskusstvo. [in Russian]
13. Likhachev, D. S. (1966). Sravnitel'noe izuchenie literatury i iskusstva Drevnei Rusi In *Vzaimodeistvie literatury i iskusstva v Drevnei Rusi. Trudy Otdela drevnerusskoi literatury IL AN SSSR. T. XXII*, pp. 3-10. Moscow; Leningrad. [in Russian]
14. Losev, A.F. (1991). Istoricheskii smysl esteticheskogo mirovozzreniia Rikharda Vagnera In Losev, A. F. *Filosofiia. Mifologiia. Kultura*, pp. 275-314. Moscow: Politizdat. [in Russian]
15. Merlo-Ponti, M. (1992). *Oko i dukh*. (A. V. Gustyr', Trans.). Moscow: Iskusstvo. [in Russian]
16. Merlo-Ponti, M. (2001). *Fenomenolohiia spryniattia*. (O. Yosipenko, S. Yosipenko, Trans.). Kyiv: Ukrainskyi Tsentri dukhovnoi kultury. [in Ukrainian]
17. Nalyvaiko, D. (2006). Literatura v systemi mystetstv yak haluz komparatyvistyky. In Nalyvaiko, D. *Literaturna teoriia i komparatyvistyka*, pp. 31-60. Kharkiv: AKTA. [in Ukrainian]
18. Panofski, E. (1999). *Idea: k istorii poniattiia v teoriiakh iskusstva ot antichnosti do klassitsizma*. (Iu. N. Popov, Trans.). Saint Petersburg: Aksioma. [in Russian]
19. Uspenskii, B. (2000). Poetika kompozitsii. Saint Petersburg: Azbuka. [in Russian]
20. Shmit, F. I. (1919). *Iskusstvo — ego psikhologiia, ego stilistika, ego evoliutciia*. Kharkov: Knigoizd-vo "Soiuz" Kharkovskogo Kreditnogo Soiuzu Kooperativov. [in Russian]
21. Shpengler, O. (1993). *Zakat Evropy: ocherki morfologii mirovoi istorii* (Vol. 1-2): (N. F. Garelin, Trans.). Vol. 1.: Obraz i deistvitelnost. Novosibirsk: VO "Nauka". [in Russian]
22. Bialostocky, J. (1982). Slovo i obraz. In *Slovo i obraz: materialy Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk*, pp. 7-15. Warszawa: Państwowe Wyd-wo Naukowe. [in Polish]
23. Brown, C.S. (1970). The Relations between Music and Literature: As a Field of Study. *Comparative Literature, XXII*, 2, 97-107.
24. Burzyńska, A., Markowski, M.P. (2007). *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*. Kraków: Znak. [in Polish]
25. Dewey, J. (1934). *Art as Experience*. London: Allen and Unwin; New York: Minton Balch.
26. Gombrich, E. H. (1961). *Art and Illusion*. London: Phaidon Press.

27. Munro, T. (1956). *Toward Science in Aesthetics: Selected Essays*. New York: The Liberal Arts Press.
28. Panofsky, E. (1936, June) On Movies. *Bulletin of the Department of Art and Archaeology of Princeton*, 5-15.
29. Panofsky, E. (1947). Style and Medium in the Motion Pictures. *Critique: A Review of Contemporary Art*, 3. 5-28. URL: https://monoskop.org/images/1/14/Panofsky_Erwin_1934_1966_Style_and_Medium_in_the_Motion_Pictures.pdf
30. Panofsky, E. (1937) Style and Medium in the Moving Pictures. *Transition*, 26, 121-133.
31. Scher, S. P. (1968). *Verbal Music in German Literature*. Vol. 2. New Haven: Yale University Press; London: Yale Germanic Studies.
32. Wysłouch, S. (2006). Ut pictura poesis — stara formuła i nowe problemy. In *Ut pictura poesis. Tematy teoretycznoliterackie*, pp. 5-18. Gdańsk: Słowo/obraz-terytoria. [in Polish]

Received 19 November 2019

Lesia Heneraliuk, doctor of philology,
Shevchenko Institute of Literature,
4 M. Hrushevskoho st., Kyiv, 01001
e-mail: legeneraliuk@ukr.net
ORCID: 0000-0002-5095-5943

WAYS OF CROSS-MEDIA RESEARCH FORMATION

The paper offers to extend the historical time frame of modern cross-media studies formation. The start of this research direction dates not from the 1950-60s, as it is usually considered to be, but from the early 20th century, the 'synthesis epoch.' Development of neo-syncretism was accompanied by creating bright theories in aesthetics and art criticism and promoting the concept of arts' interaction by the humanities. Three scholars — H. Wölfflin, M. Dessoir, and A. Warburg were the pioneers of the modern interdisciplinary research field. The author considers that the range of influences on the cross-media studies in literary criticism should be broadened with the works of philosophers and art critics who started to use the cross-media strategies (not the term itself) when analyzing the works of literature and arts. The leading role belonged to the Iconology school (E. Panofsky, R. Wittkower, E. Gombrich et al.). Their methods were based on applying tools of various disciplines. In the first place, they took into account connections between literature and visual arts. Henceforth, philology interpolated the iconological method into visual and comparative studies. One of the contemporary leading cross-media researchers, W. J. T. Mitchell, named his first book "Iconology: Image, Text, Ideology" (1986).

In the middle of the 20th century, philosophy had a considerable influence on the cross-media research formation. In particular, literary critics referred to phenomenology (the works by M. Dufrenne, R. Ingarden. M. Merleau-Ponty) and actualized the analysis of interacting arts once more. A visual turn in culture caused growing attention to the issues of apperceptive cross-sensual experience. The newest works in the fields of perception psychology, gestalt psychology, neurolinguistics, and neurophysiology also support the general cross-media theory. It is possible that, due to the mutual influences of sciences, a uniform platform for studying syncretic phenomena will be created.

Keywords: cross-media research, forms of art, aesthetics, interdisciplinary, iconology, neurophysiology, humanities.