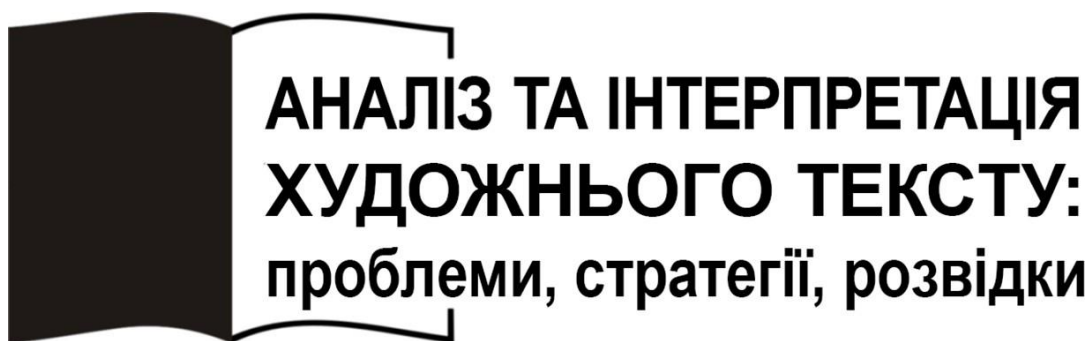


МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
УКРАЇНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ МИХАЙЛА ДРАГОМАНОВА  
ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ  
КАФЕДРА СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ



**V Міжнародна наукова конференція  
(Київ, 16–17 травня 2024 р.)**

**ТЕЗИ ДОПОВІДЕЙ**

КИЇВ 2024

***РЕКОМЕНДОВАНО ДО ДРУКУ***  
***Вченою радою***  
***факультету іноземної філології***  
***УДУ імені Михайла Драгоманова***  
***(протокол № 11 від «20» червня 2024 р.)***

**РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:**

*ЛЕМІШ Н.Є.* – доктор філологічних наук, професор  
*КОРНІЄНКО О.О.* – доктор філологічних наук, професор  
*ПАХАРЄВА Т.А.* – доктор філологічних наук, професор  
*КОСТЮК О.М.* – кандидат філологічних наук, доцент

**V Міжнародна наукова конференція «Аналіз та інтерпретація художнього тексту: проблеми, стратегії, розвідки»** (Київ, 16-17 травня 2024 р.). Тези доповідей / Відповід. ред. Т. А. Пахарєва, ред. та підгот. до друку Т. А. Пахарєва, О. М. Костюк. К.: УДУ імені Михайла Драгоманова, 2024. – 101 с. - електронне видання.

Видання відображає проблематику конференції, що її було присвячено різноманітним аспектам функціонування літератури в міжмистецькому просторі, зокрема, літературній складовій у синтетичних видах мистецтва; музичній, живописній, кінематографічній складовим поетики літературного твору; міжмистецькій взаємодії в межах індивідуальної творчої практики; взаємодії літератури з іншими видами мистецтва в жанровому аспекті; впливу цифрових технологій на форми та способи функціонування літератури в міжмистецькому просторі.

**Mikkonen K. H.  
(Helsinki, Finland)**

**JUST LIKE A PAINTING, ONLY BETTER: INTERART RIVALRY AND ANXIETY IN BALZAC'S "LE CHEF-D'OEUVRE INCONNU" ("THE UNKNOWN MASTERPIECE")**

In the beginning of Honoré de Balzac's famous artist story, "Le Chef-d'oeuvre inconnu" (1831), the focalized character, a novice painter who is later named Nicolas Poussin (1594-1665), visits the Flemish portrait painter Frans Pourbus's (1569-1622) Parisian studio in December 1612. Young Poussin enters Pourbus's house on Rue Grands-Augustins, but is too timid to knock on the master's door, and then encounters on the stairs a diabolic-looking old man, who is let into Pourbus's apartment. Poussin follows the men inside. The old man, *vieillard*, whom Pourbus calls his master, then engages the artists in a conversation on verisimilitude in painting, thus distinguishing between the German School of Renaissance painting, based on the primacy of drawing as in Hans Holbein and Albrecht Dürer, and the Venetian School, where colour and light are privileged values, as in Titian, Veronese, and Giorgione. The old master, named Frenhofer, believes that the essence of life can be captured in the latter approach, and blames Pourbus for remaining ambivalent in this regard. The masters then realize that neither of them knows Poussin and the young painter must prove his artistic skills by copying Pourbus's portrait *Marie égyptienne*. In the story's second part, three months later, Pourbus, Poussin, and Poussin's lover Gillette visit Frenhofer's studio. Here Frenhofer reveals his masterpiece, after initially refusing to do so. However, the painting that should be a portrait of a woman called Catherine Lescault turns out to be just a chaos of colour layers. Frenhofer gradually grasps that the others do not see any figure on the canvas, and the following night he destroys his paintings and kills himself.

The basic scenario of the story, except for the end, is modelled after E. T. A. Hoffmann's tale "Der Baron von B." (1819), which involves three violonists: the anonymous novice virtuoso and I-narrator, his teacher concertmaster Haak, and the old genius Baron von B. The latter believes himself to be the world's best violin teacher even if he cannot really play the instrument. Balzac resituates the dilemma of art philosophy versus art practice in the world of painters and restructures the narrative as a diptych, named after Gillette and Catherine Lescault. The juxtaposition of these women, the model and the painted figure, contributes to the thematic shift from the discrepancy between theory and practice to the question of verisimilitude and the relationship between life and art.

In my short reading of this story today, I will focus on the subtheme of interart relationship and argue that Balzac's implicit evaluative position in this regard can be conceived in terms of interart rivalry and the anxiety of influence.

In Frenhofer's Romantic vision of the unity of arts, poetry, painting and sculpture are related forms of expression in divine inspiration, but poetry appears to hold the highest position as the unifying principle of artistic inspiration. Instead of Horace's *ut pictura poesis* ("as is painting so is poetry"), then, Frenhofer promotes *ut poesis pictura*, "as is poetry so is painting". He compares himself and Pourbus to poets, likens the art of painting to becoming a great poet, opposes poetry to the mere copying of nature, and defines the artistic form as the communication of ideas, sensations, and great poetry. Poussin also perceives the old master as a poet even after having witnessed the old master's folly: "Il est encore plus poète que peintre" [1, c. 437].

Frenhofer's attempt to integrate life with art fails horribly, however, and in his demise the romantic notion of interart unity also gets potentially discredited. Some critics have therefore argued that the story highlights the rivalry between the arts, and some have held that Balzac seeks to prove in Frenhofer's tragedy the primacy of literature. "Le Chef-d'oeuvre inconnu" is, after all, a story about how a painting and a kind of philosophy of painting, fails disastrously to deliver on the promise of perfect lifelikeness. The necessarily two-dimensional, unmoving image is furthermore juxtaposed with literary imagination that can represent thoughts for the reader's assessment, and portray moving and interacting, mimetic characters (i.e. possible persons) in an ongoing event.

Accordingly, in the Preface to his first successful novel *La Peau de Chagrin* also from 1831, Balzac argued that literary art is the most complex of all art forms since it sets out to "reproduce nature by way of thoughts" ("de reproduire la nature par la pensée"), whereas painting needs to be a simpler form of imitation, as it strives to reproduce matter by material means [2, c. 309]. The notion that thoughts do not have much to do with paintings is, of course, a gross simplification, since paintings can depict thoughts and not just sentiments.

Yet, despite Balzac's evident bias for literature over painting, I want to ask whether the writer was really convinced about his own idea that paintings can only convey sentiments, not thoughts, and are thus inferior to literature. This is worth asking since the story's ideological perspective, at least in Boris Uspensky's definition as "whose point of view does the author assume" [3, c. 8], remains profoundly ambivalent and is structured around what Uspensky would call "complex designs of oppositions and identifications" [3, c. 9].

**Pourbus** the younger is clearly the closest character ideologically to the authorial position, such as Balzac's notion that too much thinking can destroy art [1, c. 393-4]. By contrast, Pourbus represents a pragmatic approach to artmaking based on observation and craftsmanship, where the painter thinks with his hands, instead of haughty aesthetic ideals or theories of colour and light. Pourbus also serves as a vehicle for ideological evaluation when he explains to Poussin how the old master's thinking has gone awry and borders on madness. The opposition that Frenhofer maintains between drawing, which he belittles, and colour and light, which he holds in great esteem, is not relevant to Pourbus, who perceives their interdependence. Pourbus also discusses possible reasons for Frenhofer's

folly, fanaticism, and violent behaviour, such as his wealth that had allowed him to focus too on the philosophy of painting and that had led the old master to moments of despair and the paradoxical rejection of drawing.

Nonetheless, Balzac does not share *only* Pourbus's ideological perspective in the story. Beyond Balzac-Pourbus, there is also Balzac-Frenhofer and Balzac-Poussin. For instance, as so much of the story is narrated through Poussin's focalized point of view, Balzac also wants the reader to understand not only the young artist's possible naivety, but also his admiration for Frenhofer, despite the old master's folly. Poussin and Frenhofer are, furthermore, thematically associated throughout the story, through many subtle parallelisms, and this strengthens the impression of their shared system of value.

Frenhofer's aesthetic philosophy may be discredited, but he is also the main attraction in the story, and another potential figure for the author through his objective to give life to his painted figure and her world.

For Frenhofer, every figure in his painting is a world: "Every figure is a world, a portrait the model of which has appeared in a sublime vision (...)" / "Tout figure est un monde, un portrait dont le modèle est apparu dans une vision sublime [...] dépouillé par un doigt celeste qui a montré, dans le passé de toute une vie, les sources de l'expression" [1, c. 419; my translations]. Consider here also how Nicolas Poussin portrayed the poet's inspiration and the heavenly finger of inspiration, in 1629 and 1630. The painting relies on much iconographic background knowledge. Dominating the centre of the painting is Apollo, the god of harmony and the arts, who directs the power of inspiration to the poet's papers with his index finger. To his left stands Calliope, the muse of epic poetry who mediates between the Gods and the artists. However, despite this reliance on background knowledge, it is possible to argue, unlike young Balzac might think, that the image also conveys a thought through its visual composition. The thought is the poet's wish for inspiration, outside his body and mind, and that is expressed through his facial expression, gesture, and posture in the interrupted moment of writing.

Balzac's story expresses the writer's fascination with painting, while the fantasy of painting that comes alive serves him as a point of contrast to his literary poetics of verisimilitude. The story illustrates the folly in Frenhofer's dream of a literalized mimesis. The delusion is that painting could escape its conventions and material. However, this dream is also a potential source of authorial anxiety since the idea of Balzac's fictional world is likewise based on the principle of lifelikeness. As such, the fantasy of art that comes alive implies an anxiety about the power of art, including the fear that the writer is unable to realize his conception in the materiality of his language, and that the effect of art's simulacra depends wholly on the audience's willing suspension of belief. A potential further reason for anxiety is that painters can capture the full meaning of a vibrant moment, of a living figure in her environment, much more effectively than narrative literature ever can.

Beyond the character positions, various compositional and stylistic cues in Balzac's story reflect the writer's evaluative views. By these I mean, more specifically, the author's

ambivalent wish to surpass the power of visual arts by means of literary imagination and, at the same time, to write “like painting, only better”. Key passages from the story’s beginning and end seek to affirm the primacy of literature, as a form of thinking and storytelling, but also paradoxically to try and emulate the rich visuality of painting and the three-dimensional roundness of sculpture.

Let us, first, look at the description of Frenhofer, when Poussin sees him climbing the staircase, and that establishes the old master as the story’s main character. Starting with the general assessment that “there was something diabolical in this figure, and above all there was that something that so enchants artists”/“il y avait quelque chose de diabolique dans cette figure, et surtout ce *je ne sais quoi* qui affriande les artistes” the portrait then gradually moves through the seminal features of the old master’s face from his bald high forehead through the wrinkled, smiling mouth, to the grey pointed beard and the green eyes that would sometimes cast “magnetic glances at the height of anger or enthusiasm”/“regards magnétiques au fort de la colère ou de l’enthousiasme” [1, c. 414-15]. The facial features are marked by the fatigues of the man’s age and, even more than this, by his thoughts that “had worn both his body and soul”. Implicitly, thus, Balzac seems to be ready to allow that thoughts can be seen, and shown, on someone’s face.

A central structural feature in this portrait is the continuing address to the reader through a series of imperatives, as if in the form of instructions. This evokes the sense of an active imaginary process that is comparable to an act of painting or sculpting. The portrait starts with the request to “Imagine a bald forehead” (“Imaginez un front chauve”), followed by the instruction to place this head on the feeble bodily frame—“Put this head on a thin and feeble body”/“Mettez cette tête sur un corps fluet et débile”—and then surround it with white sparkling lace and that is worked into a fish-shaped trowel (“surround it with sparkling lace”/“entourez-la d’une dentelle étincelante”) and, finally, “throw a heavy golden chain around the old man’s black doublet” (ibid.). Adding, then, the weak daylight from the staircase that gives the man a fantastic colour (“the faint light from the staircase casts a fantastic colour over the man”/“le jour faible de l’escalier prêtait encore une couleur fantastique”), the reader can have an “imperfect” image of this intriguing personage [1, c. 415]. Yet, even if it is thus underscored that the portrait may be “imperfect”, it is also perfect as a Rembrandt-style painting that comes to life. Namely, the man in the portrait steps out of the picture frame: “You would have thought of a painting by Rembrandt walking silently and without frame in the dark atmosphere that this great painter had made his own”/“Vous eussiez dit une toile de Rembrandt marchant silencieusement et sans cadre dans la noire atmosphère que s’est appropriée ce grand peintre” [1, c. 415]. The literary portrait, then, literalizes the dream of mimesis, unlike Frenhofer’s portrait that in a self-delusional manner seeks to reintegrate life with the two-dimensional materiality of a canvas.

Rembrandt’s works function here paradoxically both as the model for a literary portrait, and as something that the writer needs to surpass. One commonly mentioned reference in this regard is Rembrandt’s (1606-69) late *Self-portrait at the easel* (1660) that

depicts the artist's face marked by age, a protruding bald front, and clear eyes that seem to be lost in meditation [4, c. 42-3]. Another possible intertext, however, is young Rembrandt's *Artist in his Studio* (c. 1628) that portrays the painter's anxious self-doubt in front of the canvas. Rembrandt thus depicts, using the easel's suggestive foregrounded position, the complex emotion and thought of the artist's anxiety faced with a blank canvas.

The final scene in Balzac's story relates the unveiling of Frenhofer's supposed masterpiece. Here, I want to highlight especially the momentary suspension of narrative progression by way of Frenhofer's speech, and the other artists' gradual discovery that there is no image on his painting. When Pourbus and Poussin are invited to see Frenhofer's masterpiece, they look in vain for the announced portrait. Instead of seeing a painting, they must listen to the old master, who misreads their stupefaction as a sign of admiration for the reality of his portrait. Frenhofer thus imposes on the viewers the experience of literalized mimesis: "There is so much profundity on the canvas, the air is so real, that you cannot distinguish it from the air that surrounds us" [1, c. 435]. For Frenhofer, his portrait negates the very category of art: "Where is the art? Lost, gone. These are the very forms of a young girl."/"Où est l'art? perdu, disparu. Voilà les forms mêmes d'une jeune fille" [1, c. 435]. This, however, is again a form of personal delusion that is set in stark contrast to Balzac's portrait of Frenhofer that should make the character real, by way of the literary imagination, to all readers.

At this point in the narrative, the reader is left with Pourbus and Poussin to learn how Frenhofer perceives his masterpiece and, instead of reading an ekphrasis of the painting, is given another description of Frenhofer and his emotional state. The old master's hair is in disorder, his face is "enflamed by a supernatural exaltation", his eyes sparkle, and he breathes like a young man "drunk with love" [1, c. 435]. While the old master is speaking in ecstasy about the imaginary effects of his painting, Pourbus and Poussin study the canvas carefully from every angle and check that the light falling vertically on it does not efface anything. They must then conclude that there is no image. Poussin can only see confusing layers of colour: "colors confusedly clustered and contained by a multitude of bizarre lines which form a wall of paint"/"des couleurs confusément amassés et contenues par une multitude de lignes bizarres qui forment une muraille de peinture" [1, c. 436]. Pourbus, then, detects in the corner of the canvas "a delicious leg, a living leg!" that emerges from the chaos, and the two men stand petrified gazing in admiration at the fragment that had escaped "the incredible, slow and progressive destruction" [1, c. 436].

The passage thus shows how speech can substitute for an image, suggesting that discourse may be more powerful than a painting. At this point, Frenhofer's art is his speech, as for instance C.E. Bernard has suggested [5, c. 211]. This is a frustrating viewing experience, but also one that builds on the sense of prolonged discovery based on the narrative art of literature, where suspense holds the two artists' and the readers' attention. Literature, again, supposedly surpasses the power of painting, by depicting the confusing reception of the artwork, and the beholder's thoughts, but can do so only with the help of

a portrait that, in this case, has been destroyed. Or more precisely, the painting fails to solve the tension, and confusion, between figuration and abstraction that it creates. Literature, then, needs to offer a helping hand.

### Bibliography

1. Balzac H. La Comédie humaine X. Études philosophiques. Édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex. Paris: Éditions Gallimard, 1979. [Y compris "Introduction" à "Le Chef-d'œuvre inconnu" par Guise R. 393-412.]
2. Balzac H. La Peau de Chagrin. Paris: Éditions Garnier Frères, 1950.
3. Uspensky B. A Poetics of Composition. The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form. Trans. Valentina Zavarin and Susan Wittig. Berkeley, Los Angeles, London: U of California Press, 1973.
4. Laubriet P. Un catéchisme esthétique. Le chef-d'œuvre inconnu de Balzac. Paris: Didier 1961.
5. Bernard C. E. La problématique de l' « échange » dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*. L'Année Balzacienne. Nouvelle série 4 (1984): 201-13.

**Астахова А. А.**  
**(Київ, Україна)**

### **РОЛЬ КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНИХ РЕЦЕПЦІЙ В РОЗКРИТТІ АВТОРСЬКОГО «Я» В ЛІРИЦІ ЛІНИ КОСТЕНКО**

На наш погляд, однією з головних особливостей поезії Ліни Костенко є її постійне звернення до образів, особистостей і подій, пов'язаних з історією і культурою різних епох. Культурно-історичні рецепції присутні в переважній більшості її віршів, навіть у любовній ліриці. Зокрема Є. Гуцало відмічає, що поезія Ліни Костенко відкрита «в космос ... загальнолюдської історії, і та історія – не скам'янілі релікти, а живе дійство, яке начебто продовжує завершуватися і сьогодні» [1, с. 510]. Показово, що вони входять навіть до порівняння, які використовує в своїх віршах поетеса: « а затишок співає мов сирена», «місто спить як строфи Верхарна», «скеля сива, як Софокл», «епоха зашморгнулась як Дункан». Особливо важливу роль ці образи відіграють у тих метафоричних висловах, які відображають погляди поетеси, її ставлення до життя і сучасності. Вони набувають форми афоризмів, за допомогою яких Л. Костенко хоче донести свої думки до читача. Саме так сприймаються рядки багатьох її віршів: «життя, мабуть, – це завжди Колізей» [2,с.159], «життя – страшна корида. На сотню Мінотаврів – один тореодор ...» [2,с.178], «були Геракли і Перикли, і не порнуха, а Парнас» [с.321], «колись же вони щезнуть всі скриньки всіх Пандор» [2,с.178].

Серед усіх міфологічних, історичних і творчих постатей минулого, про які пише поетеса, вона вибирає тих, хто найбільш близький їй по духу, по долі чи чий досвід допомагає знайти відповіді на питання, що її хвилюють і допомагають



впевнитися у правильності саме її точки зору. Дивлячись на гору, до якої за міфом був прикутий Прометей, вона задає собі питання, чи варто жертвувати собою заради людей, і подумки чує відповідь Прометея:

— *Варто!* —

*так він сказав мені з-за хмар.*

Хоч лірична героїня знає і розуміє, що люди зазвичай нездатні оцінити цю жертву. Наприклад, у вірші «Климена», який розповідає про почуття дружини Прометея, котра бачить муки свого чоловіка, вона чує, як «хтось у спину засміється»:

— *Це та, що в неї чоловік на скелі!*

*Він, кажуть, злодій. Щось украв, здається. [2,с.150]*

Цю думку ілюструє і вірш «Руан», епіграфом якого стали останні слова Жанни д'Арк перед стратою: «Мені шкода тебе, Руане!». У вуста Жанни поетеса вкладає слова, які, ми розуміємо, розділяє і лірична героїня Л. Костенко. У них й іронія, і біль, і засудження людей, байдужих до долі тієї, хто їх врятував:

*Вітаю вас. Оплакую вас, люди.*

*Горю вогнем у вашу темноту.[2,с.153]*

Щоб підкреслити трагічність долі Жанни д'Арк, поетеса не випадково згадує у вірші і розіп'ятого Христа.

Лірична героїня розуміє, що всі ті, хто несе щось нове і бореться з несправедливістю, на жаль, зазнають переслідувань. У вірші «... і натовпом розтерзана Гіпатія...» згадуються долі Галілея, Марії Кюрі, Джордано Бруно, Домбровського, Яна Гуса, Тараса Шевченка, який «так і вмер в самоті». Попри розуміння цього лірична героїня приходить до висновку :

*Страждати — некрасиво.*

*Будь оптимістом, он як наш Тарас.*

Проте в останніх рядках вона все ж з сумною іронією зауважує:

*Десь міцно спали прогресивні сили,*

*не врятували жодного із вас.*

Показово, що у багатьох віршах Л. Костенко звертається до образу Т. Шевченка. Саме згадуючи його долю і твори, вона розкриває своє розуміння місії поета та ставлення до завжди лише посмертної слави і хрестоматизації митця. На початку вірша «Заворожи мені, волхве!» поетеса цитує відомий вірш Шевченка, в якому поет розмірковує над тим, «чи треба запечатати серце» і мовчати про пануючу навколо несправедливість. У своєму вірші поет не дає відповідь на це питання, але його дає поетеса:

*Як мовчанням душу уяремлю,*

*то який же в біса я поет?!*

Вона впевнена, що обов'язок і місія справжнього поета попри гоніння – говорити правду, а не мовчати, хоч це може загрожувати смертю. У вірші згадуються ті, хто за радянських часів «пропадали ... ні за гріш» :

*Передсмертно лаявся Косинка.*

*Божеволів у тюрмі Куліш.*

*Курбас ліг у ту промерзлу землю! [2,с. 115]*

Поетеса розуміє, що така ж доля очікувала б і вже ті часи реабілітованого Шевченка, який, певно «побувавши вже на Косоралі, побував би ще й на Соловках» [с.114] Аналізуючи поезію Л. Костенко, І. Тома не випадково відмічала, що «Актуальною у духовному світі Ліни Костенко є проблема митця і його призначення. Справжній талановитий поет, геній ніколи не буде «ширмою» для когось, не замовчить правду...».

Найбільш близькими до себе поетеса вважає Григорія Сковороду і Тараса Шевченка, саме тому вірші «Ой ні, ще рано думати про це» і «Кобзарю...», побудовані як діалог з ними. Сковорода допомагає ліричній героїні знайти внутрішню моральну опору, не розгубитися і не загубитися в часі, бо «час пролітає з реактивним свистом, жонглює будень святістю і свистом». Поетеса своєрідно цитує частину знаменитої епітафії Григорія Сковороди: «світ мене ловить, ловить .... доганя » [2,с.120]. Але те, що героїня йде поруч з філософом, який зійшов з кам'яного постаменту, свідчить, що вона ставиться до світу, як і він, і прагне залишитися собою.

У вірші «Кобзарю ...», як і в багатьох своїх віршах, Л. Костенко говорить про те, що, якою б важкою не була б епоха, завдання поета – гартувати свій голос «не криком, не переспівом на місці, а заспівом в дорозі нелегкій» [2,с. 113]. Таку відповідь на її запитання дає Шевченко. Своє звернення до сучасних поетів він завершує афористичним висловом, з яким, безумовно, погоджується і героїня:

*.... ще не було епохи для поетів,  
але були поети для епох!*

Своє уявлення про те, якою людиною мусить бути митець і як мусить ставитись до своєї творчості, Л. Костенко розкриває у віршах, присвячених двом видатним художникам: Ван-Гогу і Мікеланджело. Вірш «Ван-Гог», написаний від імені самого художника, «маску» якого «одягає» на себе лірична героїня. У вірші згадуються і найбільш відомі картини Ван-Гога, які ніби об'єднуються в одну: «кипариси горять в небозвід» [2,с.124] з внутрішнього монологу художника, а (ми відчуваємо) і самої поетеси, зрозуміло, що вона відстоює право художника бути собою і мати право на самовираження. Художник мусить бути вільним. Стверджуючи це, Костенко по-своєму розшифровує слово «божевільний»:

*Він божевільний, кажуть.*

*Божевільний!*

*Що ж, може бути. Він – це значить я.*

*Боже – вільний...*

*Боже, я – вільний! [2,с. 125]*

Розповідаючи у вірші «Чекаю дня коли собі скажу ....» про кінець життя Мікеланджело, поетеса цитує його слова: «в мистецтві я пізнав лише ази». Вони

допомагають їй прийти до висновку, що справжній митець мусить знаходитись у постійному пошуку і не вважати себе генієм.

Однією з форм культурно-історичних рецепцій у ліриці Л. Костенко стає прийом «маски». Поетеса, як і у вірші «Ван-Гог», часто асоціює себе з людиною іншої епохи. У вірші «А затишок співає мов сирена» своє ставлення до влади, яка переслідувала представників покоління шестидесятників, поетеса висловлює, одягаючи «маски» гладіатора і одного з перших християн. Відстоюючи своє право на «святе повстання», вона буде битися з владою як гладіатор, і не відмовиться від своїх поглядів навіть перед загрозою смерті, як перші християни.

Своє ставлення до влади, яка обмежує свободу особистості, вдягаючи «маску» рицаря-трубадура, Л. Костенко розкриває у вірші «Майже переклад з провансальської». Назва вірша вказує, що у ньому вона спирається на художні традиції провансальських трубадурів. В рамках вірша своєрідно поєднуються різні поетичні форми їх поезії: кансони, сирвенти і тенсони. Герой вірша згадує прекрасну даму. «Даму серця здалеку люблю» [2,с.174], – зізнається він. Саме таким, платонічним, було і кохання трубадурів. Але головною темою вірша, як і сирвенти, є суспільна тема, а саме – ставлення до влади, тобто – до короля. І хоч у вірші, як в тенсоні, відсутні опоненти поета, але він побудований мов суперечка з тими, чие ставлення до життя і принципи взаємин з владою не поділяє поет. Це ті, хто заради прихильності короля складають йому оду. «Лиш я йому ще оди не писав», – говорить поет. Він не з тих, хто заради вигоди буде служити королю і клястися у вірності, бо його «душа не ходить на базар», а свою вірність він «не раз в битвах доказав» [2,с.174]. А в битвах, як воїн, він бере участь, бо, як каже «Я тут живу, бо я цей край люблю» [2,с.175]

Як бачимо, культурно-історичні рецепції у віршах Л. Костенко допомагають розкрити авторське «я» поетеси, її ставлення до життя та світобачення, моральні та етичні принципи, погляд на роль і місце поета у суспільстві, а ширше – мистецтва взагалі.

### Література

1. Гуцало Є. [Вступне слово до поезії Ліни Костенко] Євген Гуцало// Золотий гомін. Українська література: хрестоматія для 11 класу сер. шк / Євген Гуцало.- К., 1995.- 566 с.
2. Костенко Ліна. Вибрані вірші.- К.:А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2019.- 416 с.
3. Тома І. Духовна аура поезії Ліни Костенко\ Чорноморські новини.- 2020.- № 23-24.- С. 2

## INSTAGRAM-БЛОГ І МЕРЕЖЕВИЙ ЩОДЕННИК ЯК ЖАНРИ ВІРТУАЛЬНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Особливо поширеним жанром мережевої літератури є дописи в блогах і соціальних мережах, які, по суті, представляють собою щоденникові записи особистого, ліричного або публіцистичного характеру, орієнтовані на швидку зворотну реакцію у вигляді «лайків», «смайликів», «емотіонів», «коментів», «репостів». Переважна більшість мережевих дописів – це або аматорські перші спроби заявити про себе як письменника чи блогера-початківця: виставляєш текст на широкий загал – і читаєш схвальні або лайливі відгуки, або ж трансформація під потреби віртуального середовища канонічних жанрів літератури, куди зокрема належить так званий «мережевий журнал або щоденник подій» і персональні блоги українських bookstagram [2 ; 4].

Відомо, що жанр публічних щоденників існує з давніх часів, однак мережевий щоденник досі не втрачає своєї популярності, адже більшість інтернет-користувачів надають перевагу оперативним й інтерактивним формам спілкування, зокрема блогам, а «особливістю блогосфери є не лише інформативна функція текстової частини, а й вплив на погляди, емоційно-чуттєвий світ адресата повідомлень», – доходять висновку дослідники віртуальної комунікації Ж. Горіна, М. Іскова, М. Одинець [1, с.76]. Жанр блогу ілюструє найзагальнішу рису стилю інтернет-спілкування: прилюдність, можливість долучитися до обговорення актуальних новин, трендового явища, залишивши свій допис – комент. На нашу думку, саме коли автор створює і розпочинає вести свій блог, про нього можна говорити вже як про окрему, самодостатню віртуальну мовну особистість. За певними рисами – уживанням характерних слів, мовними кліше, побудовою речень, стилістикою дописів, використанням шрифтів і хештегів, навіть за типовими помилками – складається враження про співрозмовника, й неважко впізнати людину, з якою раніше вже спілкувався, але знав під іншим ніком.

Варто зазначити, що особливістю візуального контенту в ТікТок та Instagram є так звані Reels і розмовні Stories типу «life-style» – персональні блоги про стиль і спосіб життя популярного блогера, де за допомогою тих чи тих візуальних маркерів (напр., колаж із реальних чи відфотошоплених світлин або згенерованих мережею) ретранслюється ієрархія цінностей людини. Подібні випадки можна означити «life-style»-наративом, адже власник сторінки пропонує на публіку свою життєву історію, ділиться досвідом, аналізує новини, події, розповідає про подорожі за кордон, про свої захоплення, навчання або роботу чи інші моменти з особистого життя. Це, за нашими спостереженнями, є одним із найпопулярніших стилів ведення особистого акаунту в цих мережах: відома блогерка *@sashaabo* часто

публікує на сторінці світлина своєї малечі з хештегом # *розумне материнство*) : *Моя найбільша радість♥ Данчі і Женюх☺А як пахне волоссячко у них ... ♥ Здуріти можна:-!!!* або інстаблогерка Анастасія Стадник @n.stadnyk ділиться лайфхаками про особисте: *Ніколи не говорила, що я свята\*, адже у мене є також свої скелети у шафі☹☹☹ Мстила хлопцям, до мене залицялися одружені чоловіки((( Я зрозуміла, чоловіки ще ті «хижаки», лапшу вішають таку☺, що потім важко з вух знімати. Але я тримала френдзону:))) Я ще той маніпулятор (була)☺ Ваша # Анастасія Стадник♥*). Помітно, що українські топ-блогери зазвичай користуються мітками-хештегами # з відповідними ключовими словами, які, як відомо, є одним із різновидів механічного пошуку в мережі, адже додаючи певний хештег до свого допису, автор таким чином автоматично прив'язує свою фотографію до ключих слів, фрази пошукового запиту з аналогічними публікаціями інших користувачів, зокрема й схожій тематики # мода, # подорожі, # бізнес, # мистецтво, # моя сім'я, # лайфстайл тощо, що, зрештою, значно збільшує йому кількість підписників.

Типовий блог сучасного літературного блогера (соцмережі Instagram, ТікТок, Facebook) зазвичай складається з малих мовленнєвих жанрів: листи, різні нотатки, байки, анекдоти, кулінарні рецепти, сперечання з підписниками, нотатки до літературних творів, анонси нових книжок, улюблена музика, фотографії, експрес-опитування читачів. Заразом ці мовленнєві жанри в блозі рясно перемишуються з літературними текстами і сприймаються нарівно з ними. Отож, жанр блогу є, по суті, оновленою формою щоденника, а з іншого боку, представляє собою видозміну таких літературних жанрів, як сповідь, автобіографія, подорожні нотатки. Крім того, професійні письменники, літератори все частіше сприймають дописи на своїй персональній сторінці як цілком творчий і самодостатній літературний продукт, як, скажімо, популярна письменниця Дара Корній, яка працює в жанрі фентезі, часто робить святкові дописи з привітаннями не людей, а рідного їй міста, перемишуючи пости цитатами з власних книжок, напр.: @darakorniу *Тишуся та радію, що колись спокусилася на цю історію і написала роман про містечко Сокаль, котре мальовничо розкинулося на березі Західного Бугу. Тому що у мене є ось такі юні прекрасні талановиті читачі, котрі в цьому красивому містечку живуть і пишуть просто чарівні відгуки на #сузіря\_дів та #місяцівну..."Сузір'я Дів" та "Місяцівна" це більш загадкові...сильні... Усвідомлення того, що є в книзі Сокаль - маленька місто...моє місто♥* або дописи в соціальних мережах як можливість анонсу події або реклами: *Друзьяки☺:)) всім бадьорого початку робочого тижня. Згадуємо нескорений Харків, готуємося до наступних концертів. Спасибі, що слухаєте й підтримуєте нас та донатите на пртреби ЗСУ♥♥♥ (Twitter (Сергій Жадан)).* Як бачимо, комп'ютерна мережа насамперед значно полегшує поширення літературної продукції, а сам автор без особливих витрат і зусиль зможе донести свій художній витвір до широкої читацької аудиторії.

Популярні письменники також викладають на широкий загальний анонси і фрагменти творів, які лише готуються до видання. Так, проведений аналіз сторінок

кількох літературних блогерів: «ЛітОгляди Сущука», книжкові блоги Анастасії Герасимової для ВВС, книжковий блог Ксенії Близнець, «Етажерка», maria\_pravda, rainy\_lily (соцмережа Instagram), ms\_jillena, valya\_bubu (соцмережа TikTok) дозволив дійти висновку, що в структурно-композиційному плані книжковий блог охоплює три елементи:

- 1) профіль користувача, власника літературної веб-сторінки, з такими інформаційними блоками: ім'я, аватар, інші персональні дані, характеристика літературних пререференцій його особистих, а також кола читачів
- 2) стрічка публікацій (дописів), найчастіше відвідувана сторінка блогу, яка містить доступні для перегляду авторські нотатки, розташовані зазвичай у зворотному хронологічному порядку, за тематичними жанровими групами (типу «Нове», «Ювілей письменника», «Жіноча поезія», «Золота класика», «Мемуари», «Найкращі переклади» тощо), супроводжувані тематичними дескрипторами: мітки, дані про перегляд авторських публікацій з коментарями до них
- 3) коментарі до публікацій як зворотний зв'язок, реакція читачів на авторський контент.

Дослідниця книжкових блогів як способу популяризації читання О. Погрібна виокремила 23 літературних блоги, з-поміж яких на нашу увагу заслуговують такі, як книжкові естафети, зініційовані блогерами; інтерактивне відео, в якому блогер відповідає на запитання аудиторії; музичні плейлисти для читання або меми на книжкову тематику; розповідь про власні читацькі звички; тематична добірка яскравих цитат або уривків з прочитаної книги; порівняння літературного тексту з екранізацією; косплеї – перевтілення блогерів в улюблених персонажів; розпакування придбаних видань, подарунків чи сюрпризів з книжками, коли блогер, розпаковуючи їх, прилюдно ділиться своїми емоціями; огляди улюблених місць для читання; пропозиція блогера віддати, обміняти, продати або розіграти книжку, яка йому з якихось причин не потрібна; демонстрація художнього оформлення книги (обкладинка, ілюстрації, шрифти, формат тощо) [3, с. 51-52].

### Література

1. Горіна Ж. Д., Іскова М. А., Одинець М. П. Про віртуальну комунікацію в мережі Instagram. *Молодий вчений*. 2018. № 9.1 (61.1). С.32-35.
2. Книжковий Instagram в Україні: ще 10 блогерів, на які варто підписатися <https://chytomo.com/knyzhkovyj-instagram-v-ukraini-shche-10-bloheriv-na-iakykh-varto-pidpysatysia/> (дата звернення 22.04. 2024)
3. Погрібна О. О. Книжкові блоги як спосіб популяризації книги <http://catalog.liha-pres.eu/index.php/liha-pres/catalog/view/170/2471/5890-1> (дата звернення 22.04. 2024)
4. 10 чудових українських bookstagram. Перша п'ятірка <https://blog.yakaboo.ua/10-chudovykh-ukrayinskykh-bookstagram-persha-pyatirka/> (дата звернення 02. 05. 2024)

## ДОСЛІДЖЕННЯ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ З ВИКОРИСТАННЯМ КОРПУСНОГО АНАЛІЗУ (НА МАТЕРІАЛІ ЛІРИКИ ПАВЛА ТИЧИНИ)

Музика як вид мистецтва володіє унікальною здатністю проникати у глибини людської душі на фасцинативному рівні [4, с. 69-78]. Онтологічною основою фасцинативності є ритм, який притаманний поезії, оскільки він створює внутрішню гармонію тексту, формує його емоційну напругу та динаміку, що захоплює читача. Її абстрактність дозволяє передавати почуття та емоції, не вдаючись до мовних конструкцій. Це робить музику потужним засобом вираження як радості, так і страждання.

Інтермедіальність – той феномен сучасного мистецтва, який відкриває перед нами безмежні грані творчості та сприйняття. Вона виявляється у тісному переплетінні різних видів мистецтва, у тій безмежній свободі, з якою митці маніпулюють зображенням, звуком, словом та іншими елементами вираження та впливу. У літературі взаємодія між різними видами мистецтва у низці випадків проявляється у прояві музичних мотивів або сюжетних ліній у тексті. Наприклад, музичні образи бувають вплетені у поетичні твори для посилення емоційної сили віршів і для передачі певного настрою. Відомо, що музика стає джерелом натхнення для літературних творів. Автори знаходять у музиці ідеї, теми та образи, що надихають їх на створення текстів, які у свою чергу можуть передавати емоційні та концептуальні аспекти музичних композицій. Музика і література можуть взаємодіяти та доповнювати одна одну, збагачуючи людський досвід та дозволяючи передавати складні концепції та емоції на глибинному рівні.

Теорія інтермедіальності, що з'явилася відносно недавно та активно розвивається у філологічних дослідженнях, на думку фахівців, є «модифікацією теорії інтертекстуальності, адаптованої до міжмистецьких взаємозв'язків» [2, с. 163]. Ця теорія враховує той факт, що форми мистецтва різних жанрів з певними характеристиками взаємодіють між собою та беруть участь у трансфері емоцій та ідей. Інтермедіальність характеризує світовідчуття сучасної людини, яка живе у світі медіа. Кожний окремо взятий текст виявляється місцем перетину інших, адже письменник перебуває під впливом різноманітних дискурсів, реагує на інші твори [3, с. 4]. Синкретичність слова й музики є природною для найдавніших видів мистецького досвіду, це ті універсальні семіотичні коди, що формували загальний культурно-мистецький поступ людства [1, с. 46].

Корпусний аналіз текстів став частиною сучасної філологічної практики, відкривши перед дослідниками можливість для вивчення та аналізу мовного матеріалу. Його методика заснована на обробці великих об'ємів текстів, дозволяє за допомогою комп'ютерних технологій отримати глибокі інсайти щодо мовної

структури, вживання слів, семантичних відтінків та навіть соціокультурних тенденцій. Спираючись на статистичні методи та програмні засоби обробки текстів, корпусний аналіз надає можливість виявити та дослідити закономірності у вживанні мовних одиниць у різних контекстах, що дозволяє розкрити особливості комунікації, еволюції мови та вплив зовнішніх чинників на мовний процес. Теоретичні проблеми корпусної лінгвістики досліджуються такими українськими вченими, як Н. Дарчук, О. Демською-Кульчицькою, Є. Карпіловською, В. Жуковською, М. Шведовою, С. Бук та іншими.

За мету ставимо розглянути можливість використання сучасних інструментів як методіку дослідження інтермедіального аспекту на матеріалі творчості Павла Тичини та дослідити можливості цього підходу у подібних дослідженнях. Дослідження проводимо на базі Генерального регіонально анотованого корпусу української мови (ГРАК) [5].

Перевагою використання такого інструменту є швидкість отримання результатів та можливість не покладатися на особисті вподобання дослідника при формуванні вибірки для вивчення.

У першому наближенні, відбираємо слова та леми за частотною характеристикою, які зустрічаються у творах Павла Тичини. Пошук будемо виконувати запитом:

[word="\*" & (tag!="\*geo.\*" & tag!="\*pers.\*" & tag!="\*pos" & (tag="unknown" | tag="verb.\*" | tag="noun.\*" | tag="adj.\*" | tag="adv.\*"))] Обираємо усі слова, що у корпусі мають теги про відношення до таких частин мови: іменники, прикметники, дієслова та прислівники, і, додатково, включаємо слова, що не були розпізнані корпусом та схарактеризовані за частиномовним статусом. Також виключаємо з пошуку географічні назви, займенники та слова, що описують місцезнаходження.

За допомогою корпусного пошуку було відібрано слова, які можуть мати відношення до семантико-лінгвістичного поля *Музика*, перевіряємо результат та намагаємось зрозуміти, чи все зі знайденого можна віднести до проявів інтермедіального зв'язку *поезія – музика* у ліриці автора.

Знайдено індивідуальні використання, що зустрілись у Тичини: *акордились, брунчать, самодзвонними, дзвентить-сміється, сміхом-дзвоном*. Також відібрано такі леми: *акорд, артист, арфа, бандура, барабан, брязкання, гомін, грати, дзвеніти, дзвін, дзвіночок, дзвінко, дуєт, дієз, кларнет, ключ, металофон, музика, музичний, орган, оркестр, оркестровий, поет, пісня, ритм, ритмічний, рояль, симфонія, скрипка, сонет, спів, співати, співучий, співаючи, струна, сурма, труба, тріоль, фанфара, флейта, хор*.

Музикальну експресивність буття Всесвіту, його динамізм, рухливість найвиразніше задекларував П. Тичина в «Сонячних кларнетах» (1918), де кожна композиційна структура (строфа) просякнута енергетикою й музикальністю [1 с. 45]. Наведемо деякі приклади. У вірші «Там тополі у полі на волі»



зустрічаються такі рядки: *І так сумтно, так сумно співає – / Тільки перепел б'є десь у дзвін... / Ах, розбийся на світлі акорди, / Розридайсь – і затихни, як грім...* У цьому фрагменті рядок *розбийся на світлі акорди* створює асоціації з музичним мистецтвом. Використання термінів, що стосуються музики, додає тексту звуковий вимір, що можна порівняти з музичним виконанням. Метафори *тільки перепел б'є десь у дзвін* і *розридайсь – і затихни, як грім* створюють звукові уявлення, що надають тексту динаміки і емоційного напруження. У фрагменті вірша «Подивилась ясно» також використовується поняття *акорд*, але дещо в іншому забарвленні: *Подивилась ясно, – заспівали скрипки! – \ Обняла востаннє, – у моїй душі. – \ Ліс мовчав у смутку, в чорному акорді. \ Заспівали скрипки у моїй душі!* У рядках використовується образ скрипок, що заспівали, це додає тексту мелодійності і ритмічності. Метафора *заспівали скрипки* і епітет *в чорному акорді* безпосередньо пов'язані з музичним мистецтвом, вони створюють звукові образи, що додають тексту динаміки і відчуття музичного супроводу. Скрипка – асоціат лірично-меланхолійного або емоційно-пристрасного настрою [1 с. 46].

Окрім ліричних тем у поезії автора також присутні звернення до образів суспільних та революційних, наприклад із вірша «Сійте» можна навести такі рядки: *Будте безумні – не зимні. \ Нові, по нові марсельєзи! \ Направо, наліво мечі – \ ставте дієзи в ключі! \ <...> \ Ударте у мідь, обезхмарте! \ Вірте (не лірте!), ідіть, \ фанфарами крикніть вночі: \ дієзи, дієзи в ключі!* Згадки про *марсельєзи, дієзи в ключі, ударте у мідь, фанфарами крикніть* прямо вказують на музичні терміни та інструменти, створюючи сильні зв'язки з музичним мистецтвом. Дієзи в музичному ключі символізують підвищення тону, що може бути метафорою для підйому духу або революційного настрою. Фанфари/сурми – асоціати революції, нового життя, змін, пафосу, життєвої енергії [1 с. 47].

У поезії першої третини ХХ ст. активними складниками рецепієнтної зони «музикальних» метафор є арфа, скрипка, флейта, кларнет, фанфари, сурма; донорську зону формують когнітивні структури концептосфер людина (антропоморфізація), природа (зооморфізація) [1 с. 48]. У якості прикладів, можна навести рядки з «Іще пташки в дзвінках піснях»: *Іще пташки в дзвінках піснях блакитний день купають, \ Ще половіє злотом хвиль на сонці жита риза \ (Вітри лежать, вітри на арфу грають).* Метафора *вітри на арфу грають* та епітет *дзвінких піснях* безпосередньо пов'язані з музикою. Образи вітрів, що грають на арфі, та пташок, що купають день у *дзвінких піснях*, створюють музичний вимір, надаючи тексту мелодійності і ритмічності. Також проявом «музикальних» метафор можна зазначити рядки: *Женуть вітри, мов буйні тури! Тополі арфи гнуть... Тополі арфи гнуть* викликає музичні асоціації, порівнюючи тополі з арфами. Цей образ створює уявлення про те, як вітер змушує листя і гілки тополь видавати звуки, схожі на музику. Таке порівняння також додає тексту музичний вимір. *Як ударили у дзвони – \ Покотилася луна! \ Як у труби затрубили – \ Відгукнулася луна...* Рядки *як ударили у дзвони* і *як у труби затрубили* створюють потужні звукові образи. Дзвони

і труби асоціюються з ефектами, що роблять текст більш жвавим і відчутним. Метафори *покотилася луна і відгукнулася луна* підкреслюють акустичний ефект відлуння, який часто використовується в музиці та театральних виставах для створення певної атмосфери або підсилення емоційного впливу.

У підсумку, можемо стверджувати, що пошук за корпусом допоміг виявити вербалізацію інтермедіальних аспектів в поезії Павла Тичини. Використано метод пошуку від загального до часткового, де спочатку проведений аналіз за частотними характеристиками слів, що зустрічаються у творах автора, а потім знайдену вибірку перевірено у контексті поезій. Це дозволило детально дослідити поетичні твори, виявляючи їхні інтермедіальні особливості. Цей підхід забезпечив систематичне вивчення різних стилістичних та тематичних компонентів творчості Тичини, дозволивши виявити інтертекстуальні зв'язки *поезія – музика* у ліриці автора. Крім того, застосування корпусного аналізу сприяло об'єктивізації досліджень, мінімізуючи суб'єктивний вплив дослідника. Виявлені інтермедіальні аспекти розкривають глибший зв'язок поезії Тичини з іншими видами мистецтва, зокрема музикою, що підкреслює багатогранність його творчості та її значення в контексті української літератури.

### Література

1. Маленко О. Інтермедіальність як естетизація художнього дискурсу: митець – мистецтво – читач. / Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова. Серія 8. Філологічні науки (мовознавство і літературознавство). Вип. 5.: зб. наук. праць / за ред. академіка Л. І. Мацько. – К.: Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2014.
2. Попова О. Інтермедіальні студії у сучасному мовознавстві. URL: <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/270150.pdf>
3. Просалова В. Інтермедіальність у системі інтертекстуальних зв'язків / Актуальні проблеми української літератури і фольклору : наук. зб. – №. 15. – Донецьк, 2010.
4. Скоробогатова О., Золотько А. Поняття «фасцинація» і «фасцинативність» у лінгвопоетичному дискурсі / Лінгвостилістичні студії, вип. 19, 2023. стор. 69-78, Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2023. <https://doi.org/10.29038/2413-0923-2023-19-69-78>.
5. Шведова М., Вальденфельс фон Р., Яригін С., Рисін А., Старко В., Ніколаєнко Т. та ін. – Генеральний регіонально анотований корпус української мови (ГРАК) – Київ, Львів, Єна, 2017-2024. – URL: <https://uacorpus.org>

## УКРАЇНСЬКА ВІДЕО-ЗВУКОВА ПОЕЗІЯ В ДОДАТКУ ТІК-ТОК: МІЖМИСТЕЦЬКИЙ КОНТЕКСТ

Міжмистецька взаємодія на зламі століть – характерна особливість світової практики авангарду першої чверті ХХ століття, коли поети, художники і музиканти прагнули створити твори більш видовищні, виразніші, відшукати нові способи, прийоми, мистецькі стилі відображення дійсності. Однак візуальне начало, як найбільш яскраво виражене в поетичних експериментах 20-х років, продовжило втілення в зовнішньому, графічному, а також на внутрішньому, змістовому, рівні поезії 50-60-х років, згодом істотно видозмінившись завдяки ускладненню поетичних технік мультимедійної візуалізації наприкінці минулого початку ХХІ століття, дозволяючи поетам-новаторам таким чином досягати кількох цілей: посилювати художню виразність тексту, акцентувати на важливих деталях або надавати поезії сюжетного, документального, навіть концептуального характеру, забезпечувати інтерактивний зв'язок і т.ін.

Сучасна цифрова поезія зародилася з появою перших комп'ютерних віршів, майже за три десятиліття до всеохоплювальної глобальної інтернет-спільноти, і поети-програмісти, незалежно від сили або слабкості естетичної складової тих ранніх розробок, пропонували ті моделі віршування, які розвивалися нарівно з комп'ютерними технологіями. У створенні комп'ютерних поетичних текстів переважали два підходи: перший передбачав маніпулювання з вихідним твором або його фразами чи словами, другий, більш поширений, включав створення бази даних для вибору слів, що вміщує декілька списків, а потім їх форматування у рядки або речення. Власне, у багатьох інтерактивних програмах віршування чи то вміщені оригінальні або запозичені тексти, чи то прерогатива авторства делегується користувачеві, якому пропоновано власноруч вводити фрази в базу, простежуємо активне залучення читача до творчого процесу. Протягом цього часу цифрова поезія, створювана за допомогою програм, які генерують текст, так само зазнавала істотних змін, а сьогодні навіть відокремилась у самостійну ділянку з різноманітними стилями і мистецькими техніками складання віршованого твору. Хоча, слід визнати, що наприкінці минулого століття чітко окреслилася тенденція спрямованості візуалізації поетичного тексту від статичної до динамічної з настановою на максимальну рухливість словесної або образотворчої мови, внаслідок чого поступово трансформується і сама природа візуальності, і природа аудіовізуального процесу її перцепції читачем або глядачем.

Сьогодні у світовій мистецькій практиці і теоретичних напрацюваннях щодо специфіки взаємодії поезії і нових медіа розрізняють відеопоезію (video poetry) і візуальну поезію (visual poetry), «якщо у першій обов'язково присутнє слово, то в

другій воно є факультативним елементом», – зауважує Надія Гаврилук [2, с.158], чи не одна з перших українських літературознавиць, яка зацікавилася феноменом відеопоезії в контексті інтермедіальності. Зокрема, покликаючись на накопичений критичний досвід зарубіжних студій, дослідниця систематизує способи співвідношення візуального ряду і тексту: «Перший варіант – називання (пряма ілюстрація). Другий – щось, асоціативно пов'язане з текстом, який звучить. Третій – поет, який сам читає вірші. Четвертий – спеціально створений арт-об'єкт (малюнок, фотографія, інсталяція, в межевому прояві – мультфільм). П'ятий – власне текст вірша. Найчастіше у відеопоезії використовуються перші три, дуже часто сукупно [2, с.159]. З іншого боку, погоджуємося з М.Чияною, що «цей жанр межує з відеоартом» [5], оскільки, дійсно, читання автором-виконавцем або актором, читцем поетичного тексту, задокументованого на відео, спирається на попередньо розроблену якісну режисуру з її професійним монтажем аудіо- та відеоряду. Перенесення принципів кіно- й образотворчого мистецтва, музики в поетичну мову, перекодування образів однієї знакової системи засобами іншої позаяк змінюють віршований відеотвір не лише формально, а й змістовно, впливають «як на його архітекtonіку, так і на спосіб розгортання теми» [2, с. 152]. Оскільки, за спостереженнями польської дослідниці Гражини Бобилевич, відеопоезію також ще називають електронною поезією, поетичним відео, медіапоезією, кіно-поезією, віршокліпом, поетичним кліпом, поетронікою, відео-візуальною або відео-звуковою поезією тощо [1, с. 249], це, на нашу думку, спонукатиме вчених до більш поглибленого теоретичного осмислення питань взаємодії поезії та нових медіа в цифрову епоху, а отже, й до термінологічного розмежування жанрових модифікацій візуальної і відеопоезії.

Оригінальним різновидом поетичної майстерності є відео-звукова поезія – синтетичний жанр, історично пов'язаний із кінематографом і музичною індустрією, який, на думку Ж. Клименко, «органічно поєднує відео і поетичний текст, що або декламують, або представляють графічно»[3, с.10]. Не випадково у створенні відеокліпа поетові часто допомагають професійні режисери, аніматори, оператори, які добре розуміються на тому, як сполучити художню декламацію тексту із відеорядом (кінематографічним чи анімаційним) і музикою або як використати різні монтажні прийоми зі створення художнього образу. Останнім часом відео-звукова поезія перетворилася на справжній перформанс, який багато в чому нагадує комерційну рекламу: мобільність поетичної форми втілюється в яскравих презентаціях, концертах, гастролях, фестивалях, інших перформансах сучасних поетів, виступи яких швидше схожі на просування літературної продукції в широкі маси. Відеопоезію можна побачити на їхніх персональних сторінках у соціальних мережах або на фестивалях дигітальної поезії (як напр., SXSW, Electronic Literature Organization Conference). Якісні авторські вірші-перформанси беруть участь у міжнародних фестивалях чи конкурсних програмах відеопоезії (як напр., ZEBRA (Poetry Film Festival) або українські проекти «CYCLOP», «розділові», «Долаючи

тишу», «Сила слова» і т.ін.). По суті, перші теоретичні дискусії про феномен відеопоезії у культурно-мистецькому просторі розгорнулися ще наприкінці 2010-х на різних медіамайданчиках під час проведення міжнародних фестивалів або національних проєктів чи конкурсних програм відеопоезії, ідейними натхненниками і координаторами яких у різні часи були: С. Жадан, О. Михайлюк, С. Безверхова, К. Бабкіна, І. Шувалова. Власне, наслідком цих дискусій стали перші спроби покласифікувати відеопоезію:

*\* за характером зв'язку поетичного тексту і візуального ряду:*

- а) документальна відеопоезія: у центрі відеоряду головним об'єктом зображення є реальний автор, який читає вірші в кадрі; він може переміщуватися в просторі, його зображення може перемежовуватися або поєднуватися з іншими візуальними образами;
- б) сюжетна відеопоезія, яка часом більш схожа на короткометражний фільм зі вставками віршокадрів, звучання яких складає менше 50% тривання, поступаючись місцем сюжетній лінії, але, на відміну від короткометражного фільму, у відеопоезії панівну роль відіграє поетичний текст;
- в) ілюстративна відеопоезія, в якій відеоряд фактично дублює всі художні образи поетичного тексту; технічно це передається засобами фотографії, малюнків, ілюстрацій, які безпосередньо стосуються поетичних рядків, або через динамічне зображення подієвої історії, наближеної до сюжету;
- г) текстографічна відеопоезія, в якій, на відміну від документальної, в центрі відеоряду – віршований текст, який може накладатися поверх якоїсь текстури або зображення, може пересуватися рухомим рядком або титрами, або відтворюватися жестовою мовою, чи бути створеним із якогось матеріалу як фізичний об'єкт, а пізніше відзнятий; акустичний ряд може бути або відсутнім, або містити мелодію без накладеного голосу читця;
- д) музична відеопоезія, яка часом схожа на музичний кліп, оскільки головним виступає не текст, а музика, на яку він покладений, тому й трапляються кадри з музичними «програшами» взагалі без слів, але, на відміну від музичного кліпу, віршотекст не співається, а декламується або ж він відображений на екрані;
- е) концептуальна відеопоезія: сюжетна лінія віршованого тексту асоціативно пов'язана з відеорядом на рівні концептуальної ідеї; відеокадри можуть презентувати зовсім інші реалії, які не наявні в тексті, але при цьому така відеопоезія сприймається як смислова цілісність, аудіовізуальні і вербальні образи якої органічно доповнюють один одного, породжуючи нове;
- є) візуальна відеопоезія: поетичного тексту як такого немає, він виявляє себе лише завдяки ритмічності відеоряду.

*\* за рівнем і характером ілюстративності:*

- а) відеопоезія, яка потребує візуалізації сюжету віршованого твору: в кадрі сам поет, автор-виконавець, який читає свою поезію, або головні персонажі її сюжету, які начитують в кадрі поетичні рядки автора, або герої беруть участь у розгортанні

сюжету, в той час, коли сам вірш начитується автором за кадром або подається рухомим рядком чи титрами;

б) медіальна (чутлива) відеопоезія, орієнтована на внутрішні психічні процеси слухача/глядача, затим що чуттєвість самої мови, комунікації часто компенсує відсутність сюжетної лінії як такої; така відеопоезія може презентувати лише екранний текст, який не супроводжується авторською начиткою, адже потребує від реципієнта шаленої психоемоційної напруги.

Аналізуючи сучасну українську відеопоезію, створену і презентовану в межах різних фестивальних програм або проектів, дослідниця Олена Романенко виокремлює декілька її жанрових трансформацій:

- створення відеопоезії на основі анімації;
- перетворення на основі ігрового сценарію;
- перетворення на засадах імпровізації й комунікації між різними митцями та між різними видами мистецтва;
- перетворення на основі масштабування й ігрового потенціалу читця та його манери читання вірша;
- перетворення шляхом застосування цифрових технологій [4, с. 64].

Досліджуваним ілюстративним матеріалом для спостереження над ритмом, мелодикою, інтонацією емоційно забарвленого мовлення послуговував цикл відео-звукової поезії (С. Жадан, Ю. Андрухович, Л. Костенко, О. Забужко, К. Бабкіна, А. Любка) на ресурсі *velyke\_slovo* [ТікТок]. Зокрема прокоментуємо відеопоезію в додатку ТікТок під хештегом # Жадан # відеопоезія # сучаснаукрпоезія # свічки для сайту *velyke\_slovo*. У цьому 30-секундному відеоматеріалі відображено уявлювану історію героя в авторському виконанні С. Жадана, з таким легко упізнаваним, притаманним цьому поетові відривчастим, хаотичним речитативом. Відео-звукова поезія «Варто битись» з її підкресленим акцентом на візуалізації відображає відомий прийом літературної кінематографічності – створення динамічної ситуації стороннього спостерігача: автор описує читачеві зображуване як побачене ще комось, як вихоплені з життя кадри кінохроніки і подає це все в русі через швидку зміну віршокадрів і ракурсів та планів зображення з одночасною злитістю звука з його графічним втіленням у вигляді варіацій шрифту, напівжирного курсиву, зміни фактури накреслення чи комбінації кольорів або їх насиченості у літерах (акцентними є чорний, білий, червоний). Таке спостереження побудоване за законами реального часу і простору, оскільки демонструє не лише результат, а й сам процес, який допомагає одночасно і посилити напругу, і створити ефект безпосередньої присутності глядача в поетичному тексті (напр., в ролі водія автомобіля, який з вікна спостерігає за зміною пейзажу). Таким чином, подібне спостереження дозволяє акцентувати увагу глядача не лише на видимому, а й на чутному, допомагає відтворити більш об'ємне, панорамне зображення: в ході розгортання сюжету автор змінює картини і ракурси спостереження, вводить уявних персонажів. Акценти на видимому (букви, слова, фото, ілюстрації) і

чутному (мелодія, голос С. Жадана) допомагають авторові окреслити межі простору самої оповіді. Музика посилює емоційний вплив, наголошує на особливо значущих моментах, увиразнює сюжетно-образну концепцію вірша, драматичність емоцій сумніву, надії, жалю. Крім того, аналізований відео-звуковий вірш демонструє й оригінальне графічне оформлення поетичних рядків, відоме ще з часів футуристичних експериментів, коли вірш записано «драбинкою», пірамідкою слів, шрифтовою грою або незвичною розбивкою тексту і т. ін. Це ще раз переконує, що для розуміння відеопоезії має неабияке значення не лише слухове, а й зорове сприйняття, яке водночас значно розширює межі для інтерпретацій. Як бачимо, відеопоезія – оригінальний зразок поетичного перформансу, віршотекст, який декламується і/або передається графічно через зображення, кольори, форми, загальну композицію, кіномонтажні і композиторські прийоми створення образу, мову жестів, тому може залучати різні техніки та стилі, як, скажімо, анімація, закадрове озвучення, шумові або інші спецефекти тощо. «Широкі горизонти щодо візуалізації поезії розкрилися саме у зв'язку з появою і поширенням цифрових технологій завдяки яким з'явилися нові можливості щодо ілюстрування того чи іншого вірша бажаним відеорядом», - слушно резюмує Жанна Клименко [3, с.11].

Насамкінець, акцентуємо на такому моменті, що дигітальна (цифрова, електронна) поезія – це та, яка твориться виключно за допомогою мультимедійних технологій і повністю від них залежить (мережева анімація, вірш-інсталяція, гіпертекст або музично-поетичні перформанси). Жанри сучасної електронної лірики мають амбівалентний характер, що насамперед пояснюється тими радикальними трансформаціями, які відбуваються в суспільстві, інноваціями у сфері науки, інформаційних технологій і модифікаціями ролі читача. З одного боку, маємо справу з так званою «поезією мережевого сміття» (фларфи, поезія пошукових запитів, found poetry), які будуються на готових конструкціях, по суті, не представляючи собою проявів творчості. З іншого, такі поетичні експерименти і напрями – це так само данина молодіжній моді поклоніння електронним гаджетам.

### Література

1. Бобилевич Гражина. Арт-поззо-жанры как интермедіальний дискурс. *Візуалізація літератури*: сб. статей / ред. Корнелія Ичин. Белград, 2012. С.245 – 264.
2. Гаврилюк Надія. Відеопоезія як інтермедіальність: теорія і практика. *Література на полі медій*: зб. наук. праць. Київ, 2018. С. 144-182.
3. Клименко Ж. Дива візуалізації, або як зробити знання видимими, а уроки літератури – незабутніми. *Всесвітня література в школах України*. №3 (453), березень 2019. С. 2-11.
4. Романенко О. Українська відеопоезія як естетичний феномен сучасного літературного процесу. *Вісник КНУ імені Т.Шевченка. Літературознавство Мовознавство. Фольклористика*.1(31), 2022. С 61-65.
5. Чиянова М. Відеопоезія як лінія розвитку. 5 липня 2017. URL: <https://uamodna.com/articles/videopoeziya-yak-liniya-rozvytku/> (дата звернення 2.05.24)
6. velyke\_slovo [https://www.tiktok.com/@velyke\\_slovo/video/7211571124482706693](https://www.tiktok.com/@velyke_slovo/video/7211571124482706693)

## ЛІТЕРАТУРА Й ІНТЕРНЕТ: ТОЧКИ ПЕРЕТИНУ ТА ШЛЯХИ ВЗАЄМОДІЇ

Електронну (мережеву) літературу умовно розподіляють на ту, яка спочатку була видана паперовим (поліграфічним) шляхом, а пізніше була оцифрована й розміщена в Інтернеті, і ту, яка вже з самого початку не мала паперової версії і була створена виключно для побутування у віртуальному середовищі, як напр., «мережевий журнал або щоденник подій» – персональний блог, відео- або саунд поетичні проєкти, літературні віртуальні комп'ютерні ігри «особливістю яких є візуалізація та наявність гіперпосилань. Такі тексти складно перенести на папір, оскільки зникає інтерактивність, яка полегшує їх розуміння», – слушно резюмує А. Кісельова [3, с.76]. Художні тексти, створювані з допомогою комп'ютерних мультимедійних технологій із використанням специфічних ефектів, побутують на цифрових платформах і повністю від них залежні, затим що не можуть існувати поза віртуальним світом і ґрунтуються виключно на інтерактивних та полікодових засадах текстотворення, в науковому обігу вони отримали синонімічні взаємозамінювані назви: «мережева / інтернет / віртуальна / гіпертекстова / диджитал / інтерактивна / цифрова / електронна / література» (Е. Аарсет, М. Белла, Дж. Д. Болтер, Т. Бовсунівська, П. Марецькі, Я. Голобородько, Ю. Завадський, Л. Дербеньова, Л. Дрофань, А. Кісельова, Н. Кетрін Гейлс, Г. Кукуєва, В. Маркова, Є. Нікітін, Р. Сімановські, О. Пожарицька, Ю. Починок, М.-Л. Раєн, К. Рітц-Ракул, Р. Семків, Кр. Функхоузер, Т. Цепкало, Е. Шмідт).

Дослідники визначають відмінності віртуальної літератури від традиційної паперової (М.-Л. Раєн, Р. Сімановські, Е. Аарсет, П. Марецькі, Ю. Завадський, О. Пожарицька). Перша з них, власне, не мережева, а комп'ютерна – в текст можуть бути вмонтовані музика і динамічні, рухливі зображення або ж графічна анімація. Інтернет-твір може набувати вигляду гіпертексту, що містить численні внутрішні покликання і переходи, які часто мають багатошарову, деревоподібну структуру зі схемою ієрархічної підпорядкованості і взаємопов'язаності частин або фрагментів. Дещо з цього, як відомо, мало місце в паперовій художній літературі у вигляді опису подій з різних боків, багатоплановості самої оповіді чи спроб створення гіпертексту (М. Павич «Хазарський словник», В. Пелевін «Жовта стріла», Х. Кортасар «64. Модель для складання»). Друга відмінність – власне мережева: фрагменти твору можуть розташовуватися не в одному місці, а на різних сайтах, коли, напр., віртуальний художній твір у якості матеріалу використовує реальність (табло розкладу потягів, прогноз погоди, карту міста), а читач, звісно, переходить за цими запитами програми, під безпосереднім управлінням якої розвивається сюжетна лінія. Утім, розвиток подій ніби контролюється самим читачем, забезпечує



так звану інтерактивність і варіабельність прочитання тексту. Інколи віртуальні тексти не мають кінцівки або вона настільки відтермінована, що в читача немає можливості її дізнатися.

Роберто Сімановські у зв'язку із цим виокремлює ще одну цікаву рису цифрової (у його термінології) літератури – «інсценованість»: вбудовані в текст запрограмовані представлення, напр., звуковий чи візуальний супровід окремих слів або персонажів тексту» [цит. за 4, с.23]. І ще одна, на нашу думку важлива, відмінність мережевої літератури полягає в тому, що такі тексти технічно не складно і майже неконтрольовано можна розмістити, «опублікувати» в Інтернеті, роблячи їх миттєво доступними для десятків тисяч або навіть мільйонів користувачів. Український дослідник Юрій Завадський у нарисі з типології і поетики віртуальної літератури пропонує весь її масив розподіляти на «віртуальну літературу», «цифрову літературу» й «віртуальну белетристику» [2, с.8]. Услід за Ю. Завадським Ю. Починок акцентує ще на тому, що «віртуальна література стає середовищем для творення якісного продукту шляхом синтезу мистецтв та застосування технічних практик» [4, с.43], але так само рекомендує розрізняти і не сплутувати оцифровану й розміщену в Інтернеті літературу, яка не потребує застосування комп'ютерних технологій, від тієї, яку Ю. Завадський пропонує позначати терміном «електронна література» [2, с.21]. У розділі колективної праці відділу теорії та компаративістики Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка «Література на полі медій» Наталя Висоцька, аналізуючи витoki і західні теорії електронної літератури (Е. Аарсет, М.-Л. Райян, Дж. М. Ганн, Р. Лангем, К. Гейлз), доходить висновку, що дослідники, як правило, класифікують її різновиди згідно з мірою участі комп'ютера в її створенні: до першої категорії належать традиційні тексти, що відтворюються і розповсюджуються за допомогою цифрових технологій, друга – видання так само традиційних текстів у гіпертекстуальному форматі з дослідницькими чи освітніми цілями, до третьої уналежнено цифрові тексти, програмовані і засновані на комп'ютерному коді («кібертекст», «технотекст») [1, с. 95-107 ].

### Література

1. Висоцька Наталя. Електронна текстуальність як виклик: від «Галактики Гутенберга» до «Галактики Інтернету» *Література на полі медій*: зб. наук. праць. Київ, 2018. С. 95-107.
2. Завадський Юрій. Віртуальна література. Нарис типології та поетики: монографія. Тернопіль, 2009. 130 с.
3. Кісельова А. Соціальні мережі як тема та платформа мережевої літератури. *Українська словесність у полікультурно-освітньому просторі сьогодення* : зб. тез доп. Міжнар. наук. конф. Одеса, 2021. С. 73-78.
4. Починок Ю.М. Українська експериментальна поезія кінця ХХ – початку ХХІ століття: текст, контекст, інтертекст: дис...к.філол.н. Львів, 2015. 218 с.
5. Aarseth Espen J. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimor. London: The Johns Hopkins University Press, 1997. 216 p.

## ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ ПОНЯТТЯ «ПОВНОТА» У ТВОРІ ЦАО СЮЕЦІНЯ «СОН У ЧЕРВОНОМУ ТЕРЕМІ»

Людська цивілізація за часи свого існування створила певні ціннісні критерії культури, що передаються від покоління до покоління. Історична пам'ять народу, його культурний код відбито в усних легендах та міфах, а зі створенням писемності зафіксовано в різних її жанрах. У сьогоденні не втрачають своєї актуальності різноаспектні дослідження мови художньої літератури. У художньому творі поєднується безліч авторських інтенцій і певних проявів національного культурного коду. Уважаємо, що будь-яке явище Всесвіту, природне чи створене людиною, може бути розглянуто в модусі повноти. У цій роботі розглядаємо класичний роман китайської літератури «Сон у червоному теремі» Цао Сюеціня («红楼梦» 曹雪芹 [hóng lóu mèng cáo xuě qín]) [1, 2] в модусі повноти.

Китайці з давніх-давен ретельно наслідують і зберігають свою культурну спадщину, що також стосується пам'яток мовотворчості. Величезна кількість архівних матеріалів Китаю зберігається протягом багатьох сторіч. Найстаріші архіви (天祿閣 [tiān lù gé], 石渠閣 [shí qú gé]) засновані у двохсоті роки до н. е., серед їх матеріалів є зразки мистецтва слова. До видатної національної спадщини Піднебесної належать такі літературні твори, як «Мандрівка на Захід» У Чененя («西游记» 吴承恩 [xī yóu jì wú chéng en]), «Річні затони» Ши Найаня («水浒传» 施耐庵 [shuǐ hǔ zhuàn shī nài ān]), «Сон у червоному теремі» Цао Сюеціня («红楼梦» 曹雪芹 [hóng lóu mèng cáo xuě qín]), «Три царства» Ло Гуаньчжуна («三国演义» 罗贯中 [sān guó yǎn yì luó guàn zhōng]). У результаті проведеного соціологічного опитування групи китайських студентів-філологів було з'ясовано, що, на їхню думку, саме «Сон у червоному теремі» є одним із найбільш вагомих творів класичної китайської літератури. Так вважають 67% опитаних. Популяризації «Сну...» в сучасному китайському суспільстві сприяв також кінематограф (у 1987 р. та 2010 р. вийшли серіали, зняті за твором); в інтернеті створено сайт, присвячений цьому роману. Епічний твір Цао Сюеціня «Сон у червоному теремі» було написано у XVIII ст.; автор роман не закінчив: останні 40 глав (усього їх 120) через кілька десятиріч після смерті автора було дописано Гао Е (高鹗). Протягом трьох століть продовжуються і поширюються ретельні дослідження роману. Існує окремий напрям вивчення «Сну...» – так зване «红学» [hóng xué], «червонознавство» – дослідження тексту, історичного фону, літературно-історичних зв'язків, генеалогії родин та ін. У 1979 р. засновано інститут, у якому досліджується цей твір (中国艺术研究院红楼梦研究所).

У загальному сенсі під поняттям «повнота» розуміють вищий ступінь, повну міру прояву будь-чого, наповненість, достатність. Будь-який витвір мистецтва можна розглядати як втілення повноти: автор репрезентує свої ідеї, реальні або вигадані події, висловлює думки, сподівання, надії відповідно до своїх поглядів та світосприйняття, утілюючи їх у певну форму. Ступінь значущості кожного витвору мистецтва в культурі визначається багатьма факторами, але цінність й актуальність загальноновизнаних суспільством зразків із часом тільки зростає. У Китаї таким еталоном літературної майстерності, що набагато випередив традиції свого часу, є роман «Сон у червоному теремі», який вважають енциклопедією життя китайського народу.

Ступінь глибини й всеосяжності цього твору вражає. У ньому описується життя трьох поколінь аристократичної родини Цзя (贾 [jiǎ]), а також сімей Ши (史 [shǐ]), Ван (王 [wáng]), Сюе (薛 [xuē]). У романі понад 500 персонажів, близько 40 з них вважають головними героями. Відтворено побут і звичаї різних прошарків тодішнього китайського суспільства: представників імператорського двору, феодалів, чиновників, багатіїв, торговців, майстрів, простолюдинів, селян, наложниць та ін. Твір містить сцени, які зазвичай приховували (і все ще приховують зараз): деякі деталі життя в буддійських монастирях, церемоніал, таємниці й звичаї імператорського палацу, побут феодалів і т. ін. Вибірково викладено доктрини буддійської філософії, даосизму й конфуціанства. Описано різноманітні сторони суспільного життя: прояви соціальної ієрархії, система державних іспитів для чиновників, праця різних верств населення. Твір знайомить також із особистим життям китайців (подружнім життям, статевими відносинами), з різноманітними китайськими ритуалами: весіллям, народженням дитини, похованням, особливостями одруження за домовленістю, святами, благословенням, чайною церемонією та ін. На сторінках роману яскраво відтворено духовно-емоційне життя героїв: кохання і ненависть, радість і сум, добро і зло, співчуття і жорстокість, благородство і зрада.

Різнманітними формами, барвами й матеріалами сяє в романі світ речей: живопис і гліптика (декоративна різьба на дорогоцінних і напівдорогоцінних каменях – нефриті, яшмі, агаті та ін.); перлини, порцеляна, бронза, кераміка, емаль, шовк, золото, срібло, дерево; ритуальні предмети й символи соціальної відзнаки; подарунки й прикраси; одяг та аксесуари; посуд і меблі та ін. Речі прикрашені символічними візерунками, які відповідають вимогам канону та мають виконувати певну функцію (захист від негараздів, побажання удачі, родинне щастя та ін.). Деякі речі декоровано зображеннями фенікса, дракона, китайського єдиного рога Ціліня (麒麟 [qí lín]) (зображення саме цього міфічного створіння мали право використовувати для прикрас певних речей навіть простолюдини, на відміну від зображень фенікса й дракона, які були привілеєм імператорського двору й аристократії) [3, с. 121, 123]. Описи природи, садів і парків зі спорудами, інтер'єрів та екстер'єрів палаців і будинків відтворюють матеріальну панораму побуту

старого Китаю. Старовинні речі – невід’ємна частина культурної спадщини, для збереження якої зараз у країні продовжують відкривати нові музеї і поповнювати колекції наявних; у Пекіні створено парк北京大观园 [běi jīng dà guān yuán], що є точним втіленням «Саду розкішних задовольень» зі сторінок роману.

Китайські вчені продовжують ретельні різноаспектні дослідження мови твору. Текст «Сну у червоному теремі» представлено не лише прозовою формою, але й віршами; він містить також різноманітні шаради, мовні загадки. Мова персонажів є джерелом для досліджень китайської мови з позицій історичного мовознавства, діалектології, етнолінгвістики, оскільки автор передає особливості мовлення різних верст суспільства з різних частин Китаю (чиновників, аристократів, селян, простолюдинів): елементи різних діалектів, колорит мови простого народу, вишукану церемоніальну мову представників вищого суспільства. Учені розглядають також особливості ієрогліфічної системи твору. Вони приділяють увагу кількості ієрогліфів, що було використано в ньому (кількість знаків порахована в кожному значному для китайців творі, як-от: стародавні рукописи, вірші видатних поетів, твори Мао Цзедуна та ін.). У «Сні...» використано 731017 ієрогліфів; деякі з них є предметами окремих досліджень (наприклад, ті, що вжито для номінації предметів побуту (одягу, каменів), елементів архітектури та ін.). Трактатування деяких із них можуть бути неоднозначними. Сьогодні також залишаються питання відповідності перекладу тексту твору різними мовами.

Нові погляди на класичний твір «Сон у червоному теремі» з’явилися за часів Нового Китаю. У середині ХХ ст. його аналізували з позицій класової боротьби: герої поділяються за належністю до феодалів (і тих, хто підкорявся цьому устрою) та тих, хто намагався протистояти феодализму. Відбулися зміни в поглядах на статус жінок у суспільстві. У сучасній китайській літературі (у прозових і віршованих творах), музиці, живописі, театрі, архітектурі, декоративно-прикладному мистецтві, дизайні можна знайти численні алюзії твору.

Фольклор, церемоніал, набутки традиційної китайської медицини – багато різноманітних проявів культури відбито в «Сні у червоному теремі». Подальший аналіз широкого історико-культурологічного фону твору (звичаї і культурні традиції країни, світ людей (соціальне життя й особисте) та світ речей, мова роману, зв’язки із сучасністю) дасть змогу деталізувати особливості репрезентації поняття «повнота» в романі «Сон у червоному теремі».

### Література

1. Цао Сюецінь. Сон у червоному теремі. Харків: Факт, 2013.
2. 曹雪芹. 红楼梦. 上海: 上海三联书店, 2020.
3. 陈湘华. 中国文化全知道. 北京: 中国法制出版社, 2018.

## ДИСТАНЦІЙНЕ ЧИТАННЯ ЯК МІЖДИСЦИПЛІНАРНИЙ ПІДХІД ДО ВИВЧЕННЯ ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ МАРГАРЕТ ЕТВУД)

Сучасні цифрові технології пропонують нові перспективи для аналізу та інтерпретації художнього тексту. Термін «дистанційне читання» ввів Франко Моретті, назвавши так започаткований ним підхід до літературознавства з опертям на інтелектуальний аналіз даних за допомогою комп'ютера [6; 7]. Ф. Моретті запропонував такий особливий альтернативний спосіб читання для великих масивів літератури, які знаходяться за межами літературних канонів, т. з. «великі непрочитані твори» [8]. З одного боку, це дає змогу зекономити час на читанні великої кількості творів, з іншого боку – дає підґрунтя для об'єктивного аналізу та інтерпретації текстів, оскільки комп'ютерна обробка здатна виявити латентні засоби та ознаки, які дослідники мають схильність оминати увагою. Таким чином, мета дистанційного читання – встановити певні тенденції та спільні ознаки, базовані на статистиці, між великою кількістю творів. Як альтернатива, існує також підхід, який ґрунтується на «близькому» прочитанні творів за допомогою комп'ютерних технологій [2].

Методика дистанційного читання покликана виключити суб'єктивний чинник – самого читача-людину, оскільки суб'єктом дистанційного читання є абстрагований читач – штучний інтелект. Фактично, комп'ютер постає не стільки як інструмент, яким послуговується дослідник у своїх цілях, а як активний учасник нової інтерпретаційної парадигми, де і комп'ютер і дослідник спільно здійснюють «відкриття та аналіз» [4, р. 22].

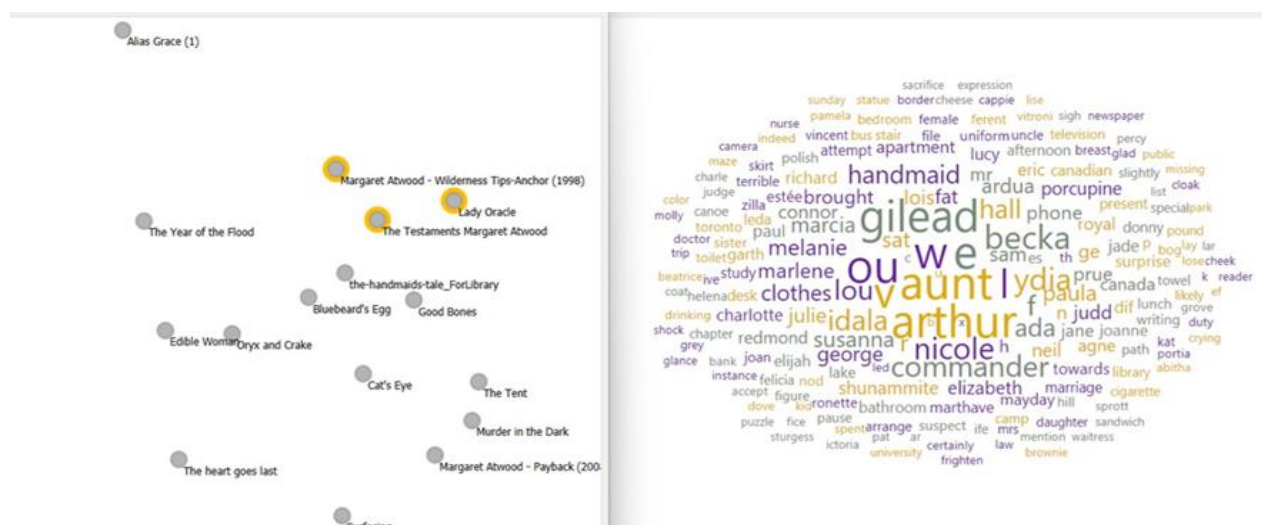
Однією з форм автоматизованої обробки тексту та природної мови є тематичне моделювання (topic modeling), яке полягає у встановленні тематичного змісту текстів, їх зіставлення за допомогою метрик для обчислення тематичної (семантичної) відстані між текстовими документами [1; 3; 5].

Переважно використовуються методи неконтрольованого машинного навчання з метою встановлення спільних та відмінних структурних ознак, виокремлення частотних елементів та структур та їх сукупностей. Зокрема, сюди належить кластеризація, яка тісно застосовується для тематичного моделювання.

Для комп'ютерної обробки текстів (16 творів М. Етвуд [9-24]) нами використано програмне забезпечення Orange [25]. На основі статистичних параметрів встановлено відстань між текстами на основі векторного аналізу n-грам (малюнок 1) та здійснено їх кластеризацію (малюнки 2-4).



Малюнок 1. Відстані між текстами у двовимірному просторі



Малюнок 2. Візуалізація та лексичне наповнення Кластеру 1



## Література

1. Cain J. O. Using topic modeling to enhance access to library digital collections. *Journal of Web Librarianship*, 10(3), 2016, P. 210–225. doi: 10.1080/19322909.2016.1193455
2. Eve M. P. Close Reading with Computers: Genre Signals, Parts of Speech, and David Mitchell's Cloud Atlas. *SubStance*, 46 (3), 2017. doi:10.3368/ss.46.3.76. S2CID 54614638.
3. Jockers M. L., Mimno, D. Significant themes in 19th-century literature. *Poetics*, 41(6), 2013. P. 750-769. doi:10.1016/j.poetic.2013.08.005
4. Liu A. The state of the digital humanities: A report and a critique. *Arts and Humanities in Higher Education*, 11(2), 2012. P. 8-41. doi: 10.1177/1474022211427364.
5. Lundy M. Text Mining Contemporary Popular Fiction: Natural Language Processing-Derived Themes Across Over 1,000 New York Times Bestsellers and Genre Fiction Novels. (Master's thesis), 2020. URL: <https://scholarcommons.sc.edu/etd/5759>
6. Moretti F. Conjectures on World Literature, *New Left Review*, 1, 2000. P. 54-68.
7. Moretti F. Distant reading. London: Verso, 2013. 266 p.
8. Moretti F. The Slaughterhouse of Literature. *Modern Language Quarterly*, 61 (1). 2000. P. 207–228. doi:10.1215/00267929-61-1-207.

## Джерела

9. Atwood M. *Alias Grace*. Alias Grace. 1996. London: Virago, 2019. 560 p.
10. Atwood M. *Bluebeard's Egg and Other Stories*. 1983. London: Random House, 1997. 288 p.
11. Atwood M. *Cat's Eye*. 1988. London: Virago, 2009. 512 p.
12. Atwood M. *Good Bones*. London: Coach House Press, 1992. 153 p.
13. Atwood M. *Lady Oracle*. 1976. London: Virago, 2013. 384 p.
14. Atwood M. *MaddAddam*. 2013. London: Virago, 2014. 496 p.
15. Atwood M. *Murder in the Dark*. 1983. London: Virago, 2010. 128 p.
16. Atwood M. *Oryx and Crake*. 2003. London: Virago 2013. 436 p.
17. Atwood M. *Surfacing*. 1972. London: Virago, 2009. 256 p.
18. Atwood M. *The Edible Woman*. 1969. London: Virago, 2014. 354 p.
19. Atwood M. *The Handmaid's Tale*. 1985. London: Vintage, 1996. 320 p.
20. Atwood M. *The Heart Goes Last*. London : Virago, 2015. 420 p.
21. Atwood M. *The Tent*. London: Bloomsbury, 2007. 176 p.
22. Atwood M. *The Testaments*. 2019. London: Vintage, 2020. 436 p.
23. Atwood M. *The Year of Flood*. 2009. London: Virago, 2013. 528 p.
24. Atwood M. *Wilderness Tips*. 1991. London: Virago, 2014. 280 p.
25. Orange Data Mining, 2015. URL: <https://orangedatamining.com/docs/>

**Золотько А. А.**  
**(Харків, Україна)**

## **ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ У ПОЕТИЧНОМУ ПРОСТОРИ СПОГАДУ В ПОЕЗІЇ ІВАНА МАЛКОВИЧА «КАТАРСИСИ» (ЧАСТИНА II)**

Зміна культурної і наукової парадигм наприкінці ХХ – початку ХХІ століть, що передбачає інтердисциплінарний підхід у багатьох сферах людської діяльності, призвела до появи новітніх методик аналізу та інтерпретації художніх, зокрема – поетичних, текстів. Учені, що працюють у царині лінгвопоетики, вивчають



лінгвістичні одиниці в функціонально-комунікативному просторі поетичного дискурсу і стверджують, що поезія є сферою максимальної реалізації можливостей національної мови. Досліджуючи виражальні можливості мовних одиниць у тому чи іншому віршованому тексті, ми маємо можливість робити певні узагальнення про їх функціональний та комунікативний потенціал поза межами поетичного дискурсу. У подальшому це дає нам інструмент прогнозування інтенсивності сугестивної дії одиниць мови і їхніх комбінацій у різних дискурсах.

Серед сучасних учених, що досліджують мову художніх текстів, зазначимо О. Бувалець, К. Голобородька, О. Голикову, Г. Калашникову, С. Єрмоленко, Д. Колоду, Т. Космеду, О. Маленко, А. Мойсієнко, О. Олексенко, О. Палатовську, О. Радчук, О. Скоробогатву, Г. Сюту, О. Халіман та ін.

У культурній сфері, особливо щодо мистецтва слова, тенденції до еkleктики відомі людству ще з III століття до н. е. (фігурні вірші). На сучасному етапі продовжують розвиватися такі синтетичні види мистецтв, як кіно, перфоманс, відеоінсталяція та ін. Однак, не дивлячись на довгу історію існування самого явища інтермедіальності в літературі, теорія інтермедіальності є одним із свіжих напрямів у філології. Цим терміном позначають явище поєднання і взаємодії засобів семіозису різних видів мистецтв у єдиному художньому творі. З теорією інтермедіальності пов'язані розвідки таких вчених, як Р. Барт, У. Еко, Ю. Лотман, Ю. Мюллер, Н. Тішуніна, Є. Фаріно, О. Ханзен-Льове, Й. Шрьотер та ін. Відомі дослідження взаємодії мистецтв у творчості письменників та поетів таких сучасних філологів, як О. Вещикова, Л. Дубініна, Л. Мацапура, І. Московкіна, А. Козлова та ін.

У презентованій розвідці у фокусі дослідницької уваги перебувають, насамперед, одиниці граматичного рівня мови, що беруть участь в інтермедіальних стратегіях поетичної виразності. Ми погоджуємося з твердженням, що «в основі багатьох композиціонально-синтагматичних і власне композиціональних відношень, що виникають у результаті актуалізації морфологічного потенціалу мовних одиниць у структурі поетичного тексту, лежать морфологічний відбір і співпозиція» [5, с. 204] і беремо його за основу при первинній вибірці ключових елементів тексту, що можуть впливати на його фасцинативність.

Мета дослідження – проаналізувати роль мовних засобів у створенні музичних образів індивідуальної пам'яті імпліцитного автора у творі І. Малковича «Катарсиси».

Проаналізуємо перший рядок вірша: <...> *Цей біг коридором завжди виникає нізвідки* <...> [3, с. 306]. У роботі з вивчення культурної пам'яті німецька дослідниця А. Ассман наводить думку англійського романтика Томаса Де Квінсі про те, що пам'ять – «це остов невмирущих, нетлінних вражень. Хоч останні залишаються в принципі недоступними для людини, вона не може контролювати їх і керувати ними – вони назавжди лишаються записаними на її тілі» [1, с. 164]. Таке уявлення про індивідуальну пам'ять, зазначає учена, суголосне Прустовому

*mémoire involontaire*, що пов'язаний із соматичними слідами, які наповнюють пам'ять людини «незліченними фотонегативами» [там само, с. 165]. У психології існує поняття триггеру, під яким розуміють ту чи іншу подію, що призводить до сильної емоційної реакції. Ключем до актуалізації спогадів можуть стати будь-які події, звуки, запахи тощо. У даному випадку можна відзначити, що ліричний герой не усвідомлює, що є першопричиною до вивільнення підліткових спогадів, на це вказує заперечний прислівник *нізвідки*.

Аналізуючи граматичне підґрунтя створення образу спогаду, ми звернули увагу на словосполучення *завжди виникає*. Прислівник *завжди* вказує на те, що це не унікальна подія в житті ліричного героя, а форма теперішнього часу недоконаного виду дієслова *виникати* в цьому уривку не співвідноситься з моментом мовлення, а скоріше вказує на інтервальну повторюваність події чи явища. Таким чином, читач може зробити висновок про те, що йдеться про спогади, систематичні в житті ліричного героя.

Проаналізуємо наступний уривок: <...> **В мені гримотить оркестр – суєтне миготіння – / розбиті надії... навіщо? для кого?.. – Тональності зміна.../ Чом трагічний такий сі-мінор з тим скрипковим, протяжним / туском за ідеалом – божественним, недосяжним...<...>** [3, с. 307]. Автор використовує синестетичні метафори для опису внутрішнього стану ліричного героя. Дієслово *гримотить* відображає психологічний стан і внутрішні переживання героя, високу інтенсивність почуттів. Семантика слова *гримотити* ('створювати гучні, різкі звуки') імпліцитно вміщує у собі семантику ритму, що в поєднанні з нетиповою для непоетичного дискурсу обставиною *в мені* актуалізує алюзію на характер серцебиття. Далі у строфі автор передає зміну настрою ліричного героя за допомогою музичного перифразу *тональності зміна*, який являє собою називне речення. Називні речення у поетичних текстах мають потенціал передавати широкий спектр граматичних значень, залежно від контексту [див. 2]. У наведеному прикладі автор використовує цей прийом як елемент «монтажу», з'єднуючи дві протилежні за емоційним наповненням «сцени» між собою. Такий прийом має потенціал до підвищення динаміки поетичного наративу і, як наслідок, – фасцинативності тексту [див. 4].

Словосполучення *трагічний сі-мінор*, за допомогою якого автор характеризує емоції ліричного героя, – це метафора із стертою внутрішньою формою, що створена за принципом переносу прикметника, який описує людські почуття, у сферу зображення звуків за допомогою мовних засобів. Автор поглиблює трагічну емоцію за допомогою ще однієї інтермедіальної метафори *скрипковим, протяжним туском за ідеалом*, де порівнює характер звуку музичного інструменту із психологічним станом людини. У цьому уривку бачимо також паронімічну атракцію слів в позиції рими *протяжним – недосяжним*, що впливає на сприйняття цих двох лексем як семантично зближених.

У наступному уривку <...> *й відпускаю на волю свій плач – від басів до контральто* <...> [там само], автор використовує синестетичну метафору для зображення звуків плачу.

Проаналізуємо наступний уривок: <...> *телевізор. Щось симфонічне. Вслухаюсь.../ Високо-високо – струнні! О Боже!.. Кивком прощаюсь,/ ще встигаю вибігти із будинку... Соромно, знову ця втеча/ і надривне ридання... <...>* [3, с. 308]. У цьому уривку автор описує тригерний момент у житті ліричного героя, викликаний звуками струнних інструментів, які спричиняють переживання, що пов'язані з глибоким потрясінням у підлітковому віці. На це вказують прислівник *знову* і займенник *ця*, які відсилають до конкретної інформації, яка раніше надана у тексті. Крім того, ми бачимо кореляцію між тематичним та лексичним наповненням твору. Тема втечі червоною стрічкою проходить через увесь твір і проявляється у семантемах 'біг', або 'втеча' (*біг коридором, вибігаю, я біжу і біжу, вбігаю, втеча* та ін.). Отже, читач робить висновок, що йдеться про різні події у житті ліричного героя, що мають спільне начало і періодично повторюються. У наступному уривку ми бачимо ще одне підтвердження цієї думки: <...> *наче стрічкою Мьобіуса біжу і не вибіжу звідти...<...>* [3, с. 308]. Стрічка Мебіуса (у автора – Мьобіуса), як відомо, серед інших символічних значень, в європейській культурній традиції має символіку безкінечності, що витікає з її характерних математичних властивостей. Водночас це ще один приклад інтермедіальності у даному творі, оскільки термін із галузі математики використовується у поетичному дискурсі.

Розглянемо такі уривки: <...> *Музико вічна – богине, візьми мене звідти, як зможеш, –/ в цій гучній марноті тільки ти переможеш <...>* [3, с. 307] та <...> *Музики рій в голові... не втечу... Як позбутися рою?/ Музико, музико, стій, – що ти робиш зі мною?..<...>* [3, с. 309]. Автор двічі у творі, в кінці першої і другої частин, використовує кличний відмінок іменника *музика*, що в даному випадку лежить в основі антропоморфної метафори. Поет ототожнює музику з богинею, що має вплив на ліричного героя.

Аналіз показав, що провідні ролі у створенні поетичних смислів в цьому вірші відіграють такі інтермедіальні стратегії: синестетичні метафори – для зображення психологічних переживань ліричного героя; використання прийому незвичної синтаксичної сполучуваності слів, що належать до різних семантичних груп, – для створення алюзій; називні речення динамізують поетичний наратив, а паронімічна атракція зближує різнопланові прикметники у позиції рими.

## Література

1. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті. Київ: Ніка-Центр, 2012.
2. Голікова О. Номінативні та інфінітивні ряди в художньому тексті: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.02.02. Харків, 2011. 20 с.

3. Малкович І. Катарсиси. Подорожник. Вибрані твори. Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2023, с. 306–309.
4. Скоробогатова О., Золотько А. Поняття «фасцинація» і «фасцинативність» у лінгвопоетичному дискурсі. Лінгвостилістичні студії, вип. 19, 2023, с. 69–78. DOI: <https://doi.org/10.29038/2413-0923-2023-19-69-78>.
5. Скоробогатова О., Козлова А. Дослідження морфологічного рівня поетичної мови в аспекті лінгвокреалогії: сучасний стан і перспективи. Baltija Publishing, Riga, Latvia. 2020, с. 198–217. DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-027-8-30>.

**Клэйтон Д.  
(Оттава, Канада)**

### **ЛЕГЕНДА О ВЕЧНОМ ЖИДЕ И «ПЕРЕХОД ЧЕРЕЗ ЗБРУЧ» ИСААКА БАБЕЛЯ**

Легенда о Вечном Жиде восходит как минимум к тринадцатому веку нашей эры. Миф, как объясняет Джордж Андерсон, «рассказывает о человеке в Иерусалиме, который, когда Христос на крестном пути до Голгофы остановился на его пороге, прогнал Спасителя с криком «Иди быстрее!» А Христос ответил: «Я пойду, а ты будешь бродить до моего возвращения»» [2, с. 11]. Легенда состоит из трех элементов: наказание за то, что еврей не помог Христу и не дал ему отдохнуть (то есть, символически говоря, остался иудеем и не принял христианство), неопределённую долгосрочность (до второго пришествия Христа) и тип наказания – обязанность странствовать, не имея родины. Русское выражение «Вечный Жид» подчеркивает вечность проклятия, а французское (*juif errant*) и английское (*Wandering Jew*) – обязанность вести кочевую жизнь. По сути, судьба одного еврея является в народном понимании объяснением диаспоры, рассеяния еврейского народа по разным странам, и оправдывает его преследования. Как русский, так и немецкий термины «Вечный Жид» / «*der ewige Jude*» акцентируют тему «еврей – враг Христа»; в гитлеровской Германии даже был снят антисемитский фильм под заглавием «*Der ewige Jude*» (1940, режиссёр Фриц Хиплер). Вообще, появление и бытование легенды можно считать примером «*othering*», то есть разделением общества на «мы» и «другие», причем меньшинство становится объектом демонизации, в данном случае, на религиозной основе.

В начале 17-го века в немецком тексте «Короткое описание и рассказ об одном еврее по имени Агасфер» Вечный Жид получил имя. Образ Агасфера стал частым тропом в литературе как в Германии, так и во Франции и Англии, в частности, в эпоху романтизма. В России поэты-романтики также пытались осовременить легенду и осмыслить ее в контексте новых ценностей. Один из них, Вильгельм Кюхельбекер, начал писать свою неоконченную поэму в готическом стиле «Агасфер» в 1832 и прекратил работу над текстом в 1846. Это произведение было опубликовано под заглавием «Агасфер. Поэма в отрывках». Помимо описания

распятия Христа, поэма содержит сцены из процесса над Лютером в Вормсе и изображение ужасов французской революции. Другому поэту, Жуковскому, тоже не удалось завершить свою поэму «Агасфер. Странствующий жид», начатую в 1852, в которой Вечный Жид, в тайне от своих гонителей, осознаёт и принимает истину христианства, а также встречается с Наполеоном.

Самый интересный подход к легенде об Агасфере среди романтиков обнаруживается у Пушкина. В ноябре или декабре 1826 г., согласно подсчетам пушкинистов, он написал фрагмент поэмы, который был впервые опубликован в 1857 г. П. В. Анненковым, и который известен по первой строке «В еврейской хижине лампада»:

В еврейской хижине лампада  
В одном углу бледна горит,  
Перед лампадою старик  
Читает библию. Седые  
На книгу падают власы.  
Над колыбелию пустой  
Еврейка плачет молодая.  
Сидит в другом углу, главой  
Поникнув, молодой еврей,  
Глубоко в думу погруженный.  
В печальной хижине старушка  
Готовит позднюю трапезу.  
Старик, закрыв святую книгу,  
Застежки медные сомкнул.  
Старуха ставит бедный ужин  
На стол и всю семью зовет.  
Никто нейдет, забыв о пище.  
Текут в безмолвии часы.  
Уснуло все под сенью ночи.  
Еврейской хижины одной  
Не посетил отрадный сон.  
На колокольне городской  
Бьет полночь. — Вдруг рукой тяжелой  
Стучатся к ним. Семья вздрогнула,  
Младой еврей встает и дверь  
С недоумением отворяет —  
И входит незнакомый странник.  
В его руке дорожный посох

Примечательно, что имени «Агасфер» в пушкинском фрагменте нет, но история создания текста связывает его с этим персонажем.

В феврале 1827 года поэт поделился с компанией друзей проектом поэмы о Вечном Жиде. По рассказу Ф. Малиновского, записанному в его дневнике, Пушкин называл свой проект «le juif errant». Это неудивительно, учитывая, что в компании

были поляки (Малиновский, Мицкевич), и поэтому разговор вполне мог быть по-французски и затрагивать Яна Потоцкого, в чьей книге «Рукопись, найденная в Сарагосе» («Manuscrit trouvé à Saragosse»), написанной по-французски, фигурирует «странствующий еврей» («juif errant»). Персонаж Потоцкого рассказывает, в частности о том, как он получил имя Ahasuerus («Агасфер»). [5, с. 315] Малиновский передает описание Пушкиным замысла неосуществлённой поэмы:

В хижине еврея умирает дитя. Среди плача человек говорит матери: «Не плачь. Не смерть, жизнь ужасна. Я скитающийся жид. Я видел Иисуса, несущего крест, и издевался». При нем умирает сто двадцатилетний старец. Это на него произвело большее впечатление, чем падение Римской империи. [1, с. 266]

Написанный Пушкиным фрагмент содержит мало элементов задуманного сюжета, о котором он рассказал в тот вечер. В тексте фрагмента мы видим сцену в еврейской хижине, освещаемой одной лампадой. Еврейка оплакивает смерть ребенка. Других детей у неё нет. Старик (очевидно, ее дед), прочитав Священное Писание, закрывает книгу. Старуха готовит ужин, но от горя никто не хочет есть. Фрагмент заканчивается с появлением «незнакомого странника» – странствующего, то есть, очевидно, Вечного Жида.

Оригинальность этого фрагмента состоит в первую очередь в изображении реальной жизни евреев, проживающих в каком-то местечке за чертой оседлости. Видимо, Пушкин во время своего пребывания в Украине наблюдал с интересом этот новый элемент в многонациональной Российской империи – как он наблюдал и татар, цыган, румын, кавказцев и так далее. Что касается сюжета неосуществлённой поэмы, он поражает сжатостью и даже лаконичностью. Здесь нет грандиозного, многоэпизодного, исторического нарратива, как в поэмах Кюхельбекера или Жуковского. Подобно «Маленьким трагедиям», которые поэт начал писать примерно в то же самое время, в задуманном сюжете заложен анекдот. Он сосредоточен на одном событии: явлении странствующего еврея семье, только что потерявшей ребенка, и смерть деда семьи от слов Странствующего Жида. Пафосный потенциал сцены (смерть ребенка, явная бедность семьи) снимается почти комической абсурдностью последней детали. Смерть деда – которому сто двадцать лет (!) – произвела большее впечатление на Вечного Жида, чем падение Римской империи. Вечный Жид, конечно, не может умереть, но смерть – как раз то, что ему кажется лучше жизни. В итоге, решение проблемы воплощения легенды о Вечном Жиде в литературном произведении Пушкин находит в выборе жанра: анекдот вместо эпоса, сжатость вместо экспансивности, юмор вместо пафоса.

В течение 19-го века в Европе происходит постепенное снятие с евреев официальных запретов и ограничений (эмансипация), а также их культурная и лингвистическая интеграции в окружающее общество, «Еврейское Просвещение». В результате появляются еврейские писатели, пишущие о еврейской тематике с еврейской точки зрения на всевозможных языках Европы. В разных странах эти

процессы разворачивались по-разному. В Германии они начались ещё в 18-м веке и привели к тому, что многие определяли свою идентичность скорее по стране рождения, чем этническому или религиозному признаку. Так, когда в 1822 Генрих Гейне первый раз посещает Польшу, этот поэт еврейского происхождения, но с немецким светским образованием, формально принявший протестантизм, наблюдает евреев, продолжающих обособленно жить в штетлях, с отстранённо-этнографической позиции:

Внешний вид польского еврея ужасен. Я содрогаюсь, когда вспоминаю, как впервые увидел польскую деревню за Межиричами, населенную преимущественно евреями. <...> Тем не менее, отвращение вскоре сменилось жалостью после того, как я присмотрелся к состоянию этих людей и увидел похожие на свинарники норы, в которых они живут, бормочут, молятся, торгуются и – несчастны [4; перевод автора статьи].

Восприятие поэтом польских евреев смешанное – с одной стороны, как представитель «цивилизованной» страны, Гейне ощущает брезгливость перед убогостью их жизни, а с другой стороны, испытывает жалость, потому что, будучи евреем, осознаёт, что «эти люди» – его соплеменники.

В Российской империи процесс снятия ограничений с евреев совершился только после большевистской революции. Он сочетался с появлением еврейских не только писателей, но и живописцев и художников нового вида искусства – кино. Ощущая себя частью мирового культурного процесса авангарда, они делают художественные и культурные открытия, не ограниченные их индивидуальным происхождением, но при этом некоторые занимаются переосмыслением связанных с еврейством тропов – в частности, образа Вечного Жида. Одиозный образ Агасфера как хулителя Христа замещается фигурой Агасфера, который осуждён вечно странствовать в результате преследований. Например, Марк Шагал создал целый ряд картин на эту тему. Первая работа в этом ряду – «Erinnerung» (Память, 1915), возможно, написанная к десятилетию погромов в России, изображает старого, но бодро шагающего еврея, несущего свой дом на спине, то есть, Шагал акцентирует тему странствования (*juif errant, Wandering Jew*). Более того, художник обращается к этой тематике в те моменты, когда ему самому приходится поменять место жительства, чтобы спастись от нацизма. Его Агасфер не представлен носителем проклятия Христа. Он, как подчеркивает Браун Моррис, самоуверенный и даже весёлый: «Это не фигура, погруженная в утрату и меланхолию. Скорее всего, в своей походке блуждающий кажется неукротимым» [3, с. 67; перевод автора статьи].

В произведении другого представителя авангарда, Исаака Бабеля, в рассказе «Переход через Збруч» из книги «Конармия», есть еще не обследованный интертекст, также связанный с образом Агасфера. Детали последней сцены в рассказе явно отсылают к пушкинскому фрагменту о Вечном Жиде:

Поздней ночью приезжаем мы в Новоград. Я нахожу беременную женщину на отведенной мне квартире и двух рыжих евреев с тонкими шеями; третий спит, укрывшись с головой и приткнувшись к стене. Я нахожу развороченные шкафы в отведенной мне комнате, обрывки женских шуб на полу, человеческий кал и черепки сокровенной посуды, употребляющейся у евреев раз в году — на пасху. — Уберите, — говорю я женщине. — Как вы грязно живете, хозяева... Два еврея снимаются с места. Они прыгают на войлочных подошвах и убирают обломки с полу, они прыгают в безмолвии, по-обезьяньи, как японцы в цирке, их шеи пухнут и вертятся. Они кладут на пол распоротую перину, и я ложусь к стенке, рядом с третьим, заснувшим евреем. Пугливая нищета смыкается над моим ложем. <...> Я разминаю затекшие ноги, я лежу на распоротой перине и засыпаю. Начдив шесть снится мне. Он гонится на тяжелом жеребце за комбригом и всаживает ему две пули в глаза. Пули пробивают голову комбрига, и оба глаза его падают наземь. «Зачем ты поворотил бригаду?» — кричит раненому Савицкий, начдив шесть, — и тут я просыпаюсь, потому что беременная женщина шарит пальцами по моему лицу. — Пане, — говорит она мне, — вы кричите со сна и вы бросаетесь. Я постелю вам в другом углу, потому что вы толкаете моего папашу... Она поднимает с полу худые свои ноги и круглый живот и снимает одеяло с заснувшего человека. Мертвый старик лежит там, закинувшись навзничь. Глотка его вырвана, лицо разрублено пополам, синяя кровь лежит в его бороде, как кусок свинца. — Пане, — говорит еврейка и встряхивает перину, — поляки резали его, и он молился им: убейте меня на черном дворе, чтобы моя дочь не видела, как я умру. Но они сделали так, как им было нужно, — он кончался в этой комнате и думал обо мне... И теперь я хочу знать, — сказала вдруг женщина с ужасной силой, — я хочу знать, где еще на всей земле вы найдете такого отца, как мой отец...

У Бабеля сцена происходит в еврейской хижине, куда направил героя-повествователя Лютова квартирмейстер «поздней ночью». Вспомним, что у Пушкина странник также появляется в полночь на пороге еврейской хижины, где находится молодая женщина и её родные; упоминается ребёнок; присутствует тема смерти; встреча воздействует как на семью, так и на странника. Разница в деталях при этом придаёт сцене совсем новый смысл. Во-первых, в пушкинском фрагменте в хижине находятся, помимо молодой женщины, «молодой еврей» (скорее всего, её муж), готовящая еду старуха и читающий библию старик: семья погружена в горе, но одновременно занята обычными делами. У Бабеля же молодая женщина, два еврея «с тонкими шеями» (вероятно, ее братья) и её как будто спящий отец не совершают нормальных бытовых действий, не считая гротескной уборки обломков с пола по требованию Лютова. Во-вторых, у Пушкина молодая женщина оплакивает смерть ребенка, а у Бабеля она беременна, то есть, ещё не родила. Судя по контексту, её беременность является результатом изнасилования польскими оккупантами. Важно отметить, что в рассказе образ беременной еврейки символически ассоциируется с девой Марии, что подтверждается в рассказе упоминанием тонущего, который «порочит богородицу». В-третьих, оказывается, что отец еврейки мертв, как узнаёт Лютов уже после того, как поспал рядом с телом: старика зверски убили поляки «на прощание». В-четвёртых, во фрагменте Пушкина отец, почитав библию, бережно закрывает священную книгу застежками, а у Бабеля, напротив, происходит десакрализация религиозного объекта: черепки сокровенной



посуды лежат на полу вместе с человеческим калом. Наконец, тот ночной посетитель, который у Пушкина «странник», в рассказе сам герой-повествователь. Иными словами, перед нами ироническая идентификация повествователя с Агасфером – но в виде большевистского журналиста с «говорящей фамилией», человека, отрицающего не только Христа, но и иудаизм, и упрекающего евреев, что они «живут грязно», потому что он не понимает (или не хочет понять), что они жертвы погрома. Его брезгливость перекликается с первой реакцией Гейне на жизнь евреев в штетле, но жалость, которую испытывает потом немецкий поэт, «люто» подавляется у Бабеля. Можно было бы даже утверждать, что необходимость быть безжалостным и подавлять свои чувства является внутренним содержанием образа повествователя. «Лютость» смягчается только тем, что рассказ заканчивается не его словами, а горьким монологом поруганной и осиротевшей еврейки.

Как известно, Бабель создал «Конармию» на основе дневника, который он вёл, будучи прикомандированным к Первой Конной армии Будённого во время советско-польской войны в 1920 году, и повествователь, Кирилл Лютов, имеет немало общего с биографическим автором книги. Таким образом, возможно перенести параллель между повествователем и Агасфером в рассказе «Переход через Збруч» и на самого Бабеля. Итак, самоидентификация еврейского художника с фигурой «Вечного Жида» производит смену семантики образа Агасфера: из «врага Христа» он превращается в скитальца-наблюдателя, причём у Бабеля повествователь-Лютов, возможно, невольно, но, тем не менее, точно олицетворяет парадоксальность тупиковой позиции еврея, отвергающего своё происхождение и старающегося приспособиться к большевизму, но, подобно Вечному Жиду, остающегося неприкаемым.

### Литература

1. Пушкин в дневнике Франтишка Малевского / Публ. Т. Цявловской // ЛН. М., 1952. Т. 58. С. 266) <https://feb-web.ru/feb/litnas/texts/158/158-263-.htm>
2. Anderson, George K. The Legend of the Wandering Jew. Providence: Brown University Press, 1970.
3. Brown Morris, D. (2021). Wanderers: Literature, Culture and the Open Road (1st ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003255307>
4. Heine, Heinrich. Über Polen. <https://www.projekt-gutenberg.org/heine/reisebld/reise521.html>
5. Potocki, Jean. Œuvres, IV, 2. Manuscrit trouvé à Saragosse (version de 1804). Louvain – Paris – Dudley, MA : Éditions Peeters, 2006.

## ОСОБЛИВОСТІ ЛІРИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ ПОЕТА-ХУДОЖНИКА СВЯТОСЛАВА ГОРДИНСЬКОГО

Святослав Ярославович Гординський (1906–1993) – син українського літературознавця, історика літератури, перекладача і педагога Ярослава Дмитровича Антоновича-Гординського – був людиною широкообдарованою: він відомий як поет, художник, графік, іконописець, мистецтвознавець, літературний критик, перекладач, редактор, журналіст, один із засновників Асоціації незалежних українських митців. Зрозуміло, що така «багатовекторність» відбилася на його літературній творчості.

Поетична спадщина митця досі ретельно не вивчена, навіть попри те, що є низка статей, присвячених різним аспектам творчого спадку Гординського, де, зокрема, тією чи тією мірою порушувалося питання синтезу мистецтв (С. Андрусів, М. Ільницького, Н. Мочернюк, Т. Салиги, М. Хороб та інших), є захищена дисертація лінгвістичного спрямування, що присвячена вивченню особливостей ідіостиля поета (Півень В.Ф. Ідіостиль поетичних творів Святослава Гординського. Спец. 10.02.01 «Українська мова». Запоріжжя, 2007). В анотації до монографії Р. Лубківського і В. Пилип'юка «Світи Святослава Гординського» відмічається, що «єство Святослава Гординського – це палітра, на якій змішуються тисячі барв. Це – космос, який відкриває безліч незвіданих обріїв. Сім світів цієї книги – це тільки частка феноменальної потуги, яка потребує подальшого дослідження творчого і мистецького всесвіту Святослава Гординського» [2]. До речі, розділ «Світ поезії» в ній займає лише 10 сторінок зі 176 і є одним з найменших розділів книги). Н. Мочернюк, відмічаючи, що творча спадщина Гординського «ще чекає на належне поцінування», зауважує, що «у просторі широких зацікавлень» митця «значне місце належить передусім французькій літературі й образотворчому мистецтву» [3, с. 108].

Метою нашої розвідки стала характеристика особливостей творчості Гординського, пов'язаних з його художницьким світобаченням.

Зв'язок творчості поета з мистецтвом живопису досить очевидний, на це вказує вже назва його першої поетичної збірки – «Барви і лінії» (1933), яка цілком відповідає розумінню основних засад цього виду мистецтва – лінія і колір.

Характеризуючи особливості цієї дебютної збірки поета, Н. Мочернюк називає її «надзвичайну візуальність, високу іконічність», детальну «візуалізованість» ліричного героя, його «вписаність» «в конкретний простір» і зауважує, що ця особливість притаманна також дебютним збіркам «інших авторів, які за першою мистецькою спеціальністю були художниками» [4, с. 71]. Треба сказати, що високий ступінь візуалізації характерний для багатьох творів Святослава Гординського.

Навколишній світ, з усіма подробицями, найдрібнішими деталями, майже «матеріалізується» в його поезіях. Не випадково в одному з віршів поет зізнається: *Я впиваюся сам кожною сонця плямкою* («Санною») [1, с. 16]. А в ліричній поемі «Сновидів» мов би уточнює: *Чимало тем, які я залишу, / Бо над моїм ліричним видноколом / Хвилює синь і жита сивий шум, / І з обрїїв прилинувши безкраїх, / Торка мене і далі відпливає* [1, с. 52]. В цій поемі знаходимо чимало прикладів деталізованого зображення навколишнього світу: *Ось жайворон зірвався і полинув / З-під самих ніг. Мов незабудьки, льон. / Далеко віз повіз пахуче сіно / І в балці щез, мов легковійний сон* [1, с. 54]; *Там дрозд / В ліщиннику засвище, заспівають / Синиці нам, зашарудить хворост, / Коли зайці перебіжать <...>* [1, с. 55]. У вірші «Ноктюрн» також наявна візуалізація, що пов'язана з деталізацією – відтворенням елементів нічного пейзажу: *Опівночі лиш я, / Колиба і чорний ліс; / Високо на небі сяє / Алюмінієвий місяць. <...> Високо під'їхав Віз, / Тихо встає туман, / Задивився на місяця / Я, самотній романтик* [1, с. 17]. Така зображувальність у поєднанні з деталізацією є однією з особливостей поетичного стилю митця.

Цикл «З "Листів з Парижа"» рясніє побутовими деталями, з яких вимальовується помешкання творчої людини – художника і поета, що живе серед *фарб і книг, в кімнаті, де на столі ... не лад, / А просто безлад нескінченний, <...> ...Верлен. На ньому помідор... <...> Цитрина, цукор, чайник, хліб, / Олії пляшка золотіє, / А під вікном малярський дріб – / Вернікси і ляні олії...* [1, с. 19–20]. Ці побутові подробиці певною мірою характеризують хазяїна помешкання, зокрема його літературні смаки: *Монтень ось (витертий картон, / При Pont des Arts купив тепер я), / А це малий жовтавий том / Глумливих посмішок Вольтера / І слів логічних і твердих, / Що б'ють відважно й просто. Далі / Обік цих важкостравних книг "Le rouge et le noir" Стендаля, / Рембо, Бодлер, Аполлінер, / Мистці письменницької шпаги, / Що так захоплюють тепер / Огнем своїх словесних магій, / Своїх бунтарств, горінь, жалів / І тим, що зветься досконалість...* [1, с. 20–21].

Часто візуалізація поєднується у Гординського з «розфарбовуванням», інколи навіть з використанням характерної для художника лексики. У вірші «На шпилі» читаємо: *Проміння небо голубить, / На горах синьо-синьо, / Ляпнув хтось просто з тюби / Найчистішого ультрамарину: // Сувої хмар біліші, / Ніж гігроскопічна вата, / Лежать у долах, а вище / Снігу останнього плат...* [1, с. 15]. Використання слів *тюба* – *тюбик* з фарбою, *ультрамарин* – назва кольору, найглибшого, найяскравішого відтінку синього – пов'язане в цьому тексті з ідеєю «розфарбовування». Осінній пейзаж у вірші «Осіння холодінь. Берези придорожні...» викликає у митця асоціації з малюванням мазками: *І жовтень на гілки кладе свої нервозні / Мазки – крапини густої жовтизни* [1, с. 192].

До речі, вірші Гординського рясніють колоративами: *сонце й ластівки / У незворушливій лазурі* («Ритмічно») [1, с. 18]; *неба голуба емаль* («Царгород») [1, с. 33]; *волошок синь, жагуча червінь маків* («Сновидів») [1, с. 53]; *Під вечір тут розжеврює яву / Розлив огню – нестямна повинь барв, / Навкіл горби з брокату,*

зотоглаву, / Над синню плес палкий оранж і багр, / Руїни скель підводяться яскраво / В емаль небес на пурпурних горбах <...> («Сновидів») [1, с. 59]; В кривавій куряві – шалений водоспад // Оранжу, червіні, і золота, і сині <...> («Галич») [1, с. 156]; І виростати угору / Багром, зеленню, синню («Радістю й голубами...») [1, с. 170]; Ми слова тобі заквітчаєм / Рясно квіттям – червоно, синьо... («Прощання») [1, с. 191]; В усій пишноті мерехтить / На листі сійно-янтарева / Злотінь, здіймаються дерева, / Як вибух, у блакить («Жовтень») [1, с. 193]; Померкла голубінь блакиті, / Зазолотилась далечінь («Вечір») [1, с. 210]; одвічна голубіє синь («Присвята») [1, с. 211]; Парнас увінчав свою сиву голову / лавром хмарин. / Вони ростуть, більшають, нові виринають ізнівідкіля, / стають сизі, сизосині, чорні <...> («Дельфи») [1, с. 213]; Лиш синь і просторінь. Біжать лагідні брижі. / На непорушність вод ліг обрис корабля <...> («Егея») [1, с. 34]. В останньому прикладі звертає на себе увагу також використання слова *обрис*, яке позначає ‘загальний вигляд предмета, окреслений лінією, контур, силует’, що теж є показовим для лексики художника.

В. А. Просалова з цього приводу зауважує: «Поет як професійний художник вправно оперує малярською термінологією (“Кобальт, ультрамарин, зелений веронез, / Кров цинобри, карміни, оранжі”), захоплено малює словом <...> Для С. Гординського і лірика, і образотворче мистецтво були рівноцінними, бо вели його “в країну поривання”, наснажували творчою енергією, давали простір для самовираження» [5, с. 136]. Додамо, що у віршах митця кольорів набувають навіть ті поняття і явища, які у пересічному світосприйнятті ніяк не асоціюються з кольором: *Зіп’явшись на щити гранітні, біля брам / Уперто ждуть леви, насуплені і злючі, / Щоб кинутись до віч твоїм майбутнім дням, / Багряним дням, що прийдуть неминуче* («Моє місто») [1, с. 36]. У вірші «Дні й роки минають невгомно...» *далечінь багряна; чорний вітер лихоліття* [1, с. 83]; у вірші «Глиб» – *чорний глиб (злюб ворожих)* [1, с. 93]; у вірші «Грань» – *чорна розпач* [1, с. 158], у вірші «До друзів» – *чорний жереб* [1, с. 162], у вірші «На горі князя Льва» – *синява днів, замержана в жовть* [1, с. 163], у вірші «Полтава» – *чорний чад поразки* [1, с. 165], у «Межі» – *чорний спалах тіла* [1, с. 201]. Зрозуміло, що це метафоричні образи, проте показовим є те, що метафори, метафоричні епітети створюються за допомогою колоративів, і вони найчастіше не клішовані, індивідуально-авторські. Привертає увагу переважне використання в таких випадках чорного кольору, потрактування якого у творчості С. Гординського заслуговує на окрему розвідку.

У поезіях митця, який добре розуміється на образотворчому мистецтві, знаходимо приклади інтермедіальності. Зокрема при створенні образу коханої жінки в короткому циклі «Три вірші» поет у якості порівняння використовує поняття, пов’язані із скульптурою, архітектурою і живописом: *Стоїш передо мною ти / Як нерозгадана статуя <...> (I)* [1, с. 86]; *Така наївна і чудна – / Малюнок з давнього журналу <...> (II)* [1, с. 86]; <...> *І ноги з-під пливких одеж / Мов дві*

*наструнчені колони, / І тьмяного волосся сплет, / І повна мармуровість тіла, / І не хода, а напівлет, – / Недармо вибуялі крила / Розбурхують уяву...* (III) [1, с. 87]. Такий прийом використовується поетом доволі часто при створенні жіночих образів: *Вона зроста, мов з алебастру літа, / У наготі прозорій, без одерж* («Пандора») [1, с. 212]; *Я спостерігав під столом / її стопу в сандалі: / Другий палець її ноги / Був довший від великого: (Правило клясичної скульптури, / Якого вона, можливо, й не знала)* («Зустріч») [1, с. 220]. Інколи С. Гординський вкраплює у вірші прецедентні імена, пов'язані зі сферою мистецтва, в тому числі й образотворчого: *Тут у жінок / прозорі мушлі вух / і вигадливо закручене волосся, / як імена майстрів, / які малювали їхні профілі: / Боттічеллі, / Гірляндайо, / Паляюольо. / Котра з них Беатріче, / з тих, що їх прославляють поети <...>* («Фльоренція») [1, с. 222]. *Як кінчається заходом день, / Хочу бачити барви, не речі, / Щоб було лиш нас двох – я й Гоген, / А над нами наш приятель – вечір* («Як кінчається заходом день») [1, с. 9].

У віршах поета знаходимо назви різних художніх напрямів і стилів: *Бути легким як камінь, / Камінь склепінь готичних* («Радістю й голубами...») [1, с. 170]; *І іронічним романтизмом / Тягнувся з папіросок дим* («Ніч у Берліні») [1, с. 172]; *Встаєш ти важко з мли квадратами будов, / Лише віки звели безжурно і високо / На куполи твоїх старих церков / Граційний ренесанс і пристрасне барокко* («Моє місто») [1, с. 36]; *Ще інше снилось на горі, / Внизу – ріка пліла широко, / І вежі в золоті, старі, / І брості пишого барокко* («Кенігсберзький нотатник») [1, с. 115].

Значне місце у творчості митця посідають архітектурні творіння: *А в небо так само Стефанів собор / Стрілою підноситься вгору* («Подорож до Відня») [1, с. 179]. Інколи вірш цілком присвячений зображенню таких культурних об'єктів, про що свідчать відповідні назви: «Ротонда Атени в Дельфах» [1, с. 215]; «На руїнах» [1, с. 215] «Коллеоні у Венеції» [1, с. 216–217] (мова йде про бронзову статую італійського кондотьєра Бартоломео Коллеоні роботи Андреа дель Верроккйо на площі Санті-Джованні е Паоло у Венеції).

Однією з характерних ознак поезії художника у Гординського є зорова синестезія. І хоча приклади її не частотні, вони, на нашу думку, є дуже показовими: *Я чув: розкритими очима* («З “Римських ямбів”») [1, с. 37]; *Очима п'ю тебе, красу твого буття* («Над рікою») [1, с. 153].

Знаковим з точки зору поезії художника є вірш «Кольóri і слова», написаний у формі сонета (два катрени і два тривірші, з використанням відповідного віршового розміру – шестистопного ямба), який свідчить про те, що сам автор добре розуміє специфіку своєї творчості.

Уже перші рядки цього вірша говорять про глибоке розуміння автором нерозривності у його світосприйнятті і творчості двох основ тих двох видів мистецтва, яким він присвятив своє життя: *Кольóri і слова в надхненному танку / Однаково дзвенять у ритмі мелодійнім, / Шукаючи сполук, де б кожен серця стук / Акордом уставав дзвінком і гармонійнім. Зв'язані у творчій особистості, в одному*

серці, вони знаходять ту своєрідність втілення, яка притаманна тільки поетові-художнику: *Закреслені в один міцний і певний ритм, / У ліриці слова здригнуться шумом вітру, / А динамічних фарб гарячий кольорит / Віддасть усю красу мінливого повітря.* <...> *Уяву всі вони ведуть за лаштунки / Буденщини й нудьги, в країну поривання* [1, с. 14].

Підсумовуючи, зауважимо, що нам вдалося виявити такі особливості творчої манери поета-художника С. Гординського, як візуальність, зображувальність, деталізація, використання характерної для художника лексики, малярської термінології, активне вживання колоративної лексики, в тому числі й для створення метафор, наявність прецедентних імен зі сфери скульптури, архітектури й живопису, звернення до вербального зображення не тільки розгорнутих пейзажних образів, але й архітектурних пам'яток, використання назв різних художніх напрямів і стилів, зорова синестезія.

### Література

1. Гординський Святослав. Поезії: Вірші оригінальні і перекладні. Нью-Йорк: Сучасність, 1989. 447 с.
2. Лубківський Роман, Пилип'юк Василь. Світи Святослава Гординського. Львів: Світло й Тінь, 2010. 176 с.
3. Мочернюк Н. Діалог культур у творчості Святослава Гординського: німецький контекст. *Вісник Прикарпатського університету. Філологія.* 2014–2015. Вип. 42–43. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2015. С. 108–113.
4. Мочернюк Н. Поетика збірки Святослава Гординського «Барви і лінії». *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Сер. Літературознавство.* Тернопіль: ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2013. Вип. 37. С. 67–77.
5. Просалова В.А. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури. Монографія. Донецьк: ДонНУ, 2014. 154 с.

**Костюк О. М.**  
**(Київ, Україна)**

### ФОРМИ І ФУНКЦІЇ ТЕАТРАЛЬНОСТІ У РОМАНІ РОЇ ХЕНА «ДУШІ»

Поняття театральності у наукових і публіцистичних джерелах найчастіше застосовують у вузькому сенсі – як властивість театру та дещо притаманне саме цьому виду мистецтва. Втім вже з 20-х рр. минулого століття і донині зустрічається й значно ширша інтерпретація цієї категорії: театральність досліджують як феномен культури в цілому, пов'язаний із взаємодією різних видів мистецтва (О. О. Бувалець, О. Г. Левченко, О. В. Скалацька, Д. В. Ягунов та ін.).

Соціологія, психологія, педагогіка вбачають у театральності складне біологічне та соціальне явище (імітаційна поведінка тварин, дітей – у сюжетній та

дорослих – у діловій грі, демонстративний імідж політиків, зірок шоу-бізнесу, представників кримінального світу, елементи драматизації в освітньому та судовому процесах, театральність моди, дизайну, виставкової справи тощо). У такому вжитку означена категорія виступає або синонімічною до «гри», «видовищності», «ліцедійства», або диференціюється по відношенню до них [4].

Лінгвісти фіксують проникнення театральної термінології у повсякденне спілкування, що відображає сприйняття дійсності в якості вистави, а буття людини – в якості певного творчого акту і навіть ігрового дійства аж до акцентів на його «несправжності», нещирості, абсурдності тощо.

Літературознавці вивчають театральність художнього твору під кутом інтермедіальності, зокрема застосування письменником сценічних способів розгортання сюжету і зображення характерів персонажів. Наприклад, як відомо, Р. Барт говорив про «театр без тексту», про сукупність знаків та емоцій, позатекстових прийомів виразності, що насичують текст зовнішньою, просторовою образністю. Серед українських учених театральність у літературних творах розглядали, наприклад, І. М. Юдкін-Ріпун (В. Винниченко, М. Рильський) та С. І. Короб (О. Олесь).

У словнику П. Паві запропоновано широкий спектр різних виявів театральності у мистецтві слова, зокрема драматургії [5]. Але не менш актуальною є проблема театральності у поезиці роману [3]. Дослідники розглядають її у контексті впливу художньої структури драми на роман, а також «театральності саморозкриття і самозмінювання людини» (В. Халізов).

Науковці пропонують визначення театральності як категорії поезики роману, яка передбачає особливий тип внутрішньої організації тексту на рівні структури, сюжетобудови, образної системи і конфлікту, зорієнтованої на створення моделі театральної/сценічної вистави або драматургічного тексту. Відповідно до функціонування театральності пропонується розрізняти жанрові модифікації роману-метафори, роману-алегорії та роману-метавистави [3].

Здається, обраний для дослідження роман ізраїльського прозаїка, драматурга та театрального перекладача Рої Хена «Душі» концентрує у собі ознаки усіх трьох різновидів. Цей твір, що на івриті увійшов до шорт-листів ізраїльських літературних премій «Сапір» та «Гефен», перекладений багатьма мовами світу, критики називають книгою-головоломкою, романом-карнавалом, оповіддю-театральним калейдоскопом. Вони попереджають, що на читача чекає вир різних стилів та історичних епох.

Твір починається з того, що головний герой, товстун Гриша, який мешкає зі своєю матір'ю у тісній емігрантській квартирі в Яффі, звертається до читача з пропозицією померти просто зараз, «тут перед вами», афішуючи і далі кожний свій крок як видовище.

Гриша, незграбний і кумедний, насправді – мандрівник часом. Його душа поневиряється з тіла в тіло, зі століття у століття протягом 400 років: із

провінційного польського містечка – до венеціанського гетто, звідти – на єврейський цвинтар у Марокко та через німецький концтабір – до сучасного Ізраїлю. Герой існує у кількох реальностях, розповідає історію кожного свого життя, зважає, як звучать різними мовами і осмислені у різних культурах ключові поняття буття. Реальний світ ворожий до нього, тому Гриша оголошує його несправжнім, бутафорським, розігрує у цьому житті фальшиву роль, а сам уявляє себе письменником, відчувається режисером, ляльководом, актором зовсім в інших вимірах.

Мати Гриши є його постійним реальним та уявним опонентом, її світогляд досить приземлений, до занять сина вона ставиться іронічно: «Життя одне, все інше – метафора», – резюмує вона. Фінальний розділ – її «самовільне» втручання до книги сина із обґрунтуванням його дивацтв травмами дитинства, а саме обставинами еміграції з Москви до Ізраїлю. Мати чинить це ніби у спробі «зруйнувати» театральну умовність життя, задану сином.

Натомість здається, що кожний розділ роману – окрема п'єса, де Гриша виступає в іншому амплуа, діє в інших декораціях (у той же час передбачаючи наявність прихованого від читача простору «поза сценою», де відбуваються дуже важливі події), вдягає іншу маску (маленького хлопчика із єврейського містечка, товстого сина лихваря, красуні-марокканки, крихітної блохи). У цьому є щось від традиційної єврейської карнавальної вистави на згадуване у творі свято Пурим, коли дозволено перевдягатися навіть чоловікам у жіноче вбрання, що категорично заборонено юдейським Законом в інші дні.

Значну частину тексту «Душ» складають діалоги. Легко розпізнаються і суто театральні прийоми комічного зняття напруженості, наприклад, у розділах «Страх смерті», «Ніч», «Кінець дитинства», і оживлення дії через майстерну візуалізацію мізансцен. Бурхлива фантазійність і абсурдність окремих сюжетних ситуацій врівноважується здоровим глуздом реплік Гриши-резонера, який часом піднімається до глибоких психологічних і філософських узагальнень. Це стосується темряви і світла, меж дитинства і дорослішання людини, письменництва як війни з тишею, мислення як мовлення, тотальної містифікованості будь-яких текстів пам'яті, офіційної історії тощо.

Ніби «вічний жид», що блукає світом у своїх суперечках з Богом, герой роману не знає спокою, він шукає – чи то прощення за скоєний в одному з попередніх утілень злочин, чи то втрачене кохання. Насправді ж – споріднену душу, яка його зрозуміє. Звідси діалогізм твору, наративна риторичність на кожному етапі розвитку сюжету, котра передбачає перманентний відгук реципієнта, «глядача», його мимовільну участь у подіях.

Рої Хен називає себе «людиною театру», порівнює власну творчу уяву з набитим пасажирами бусом, що асоціюється із суетою, багатолюдністю, багатоголоссям. Його творчі експерименти виявляють цікаву тенденцію сучасного літературного процесу (можливо, її можна назвати театралізацією епічної прози), а



також піднімають театральність як особливість самовідчуття і світовідчуття на новий рівень художнього втілення в літературному тексті.

### Література

1. Баканурский А. Г. Жизнь, игра, театральность. Одесса, 2004
2. Легг О.О. Театральность как тип художественного мировосприятия в английской литературе XIX–XX вв. (на примере романов У. Теккерея «Ярмарка тщеславия», О. Уайльда «Портрет Дориана Грея», С. Моэма «Театр»: Дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 2004.
3. Липнягова С. Г. Театральность как категория в поэтике романа. К постановке проблемы // Преподаватель XXI век. 2007. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teatralnost-kak-kategoriya-v-poetike-romana-k-postanovke-problemy>
4. Прокопович Л. В. Театральність в соціокомунікативних проявах культури: соціально-філософське дослідження: монографія / Лада Прокопович. Одеса: Екологія, 2019. 336 с.
5. Театральність// Паві Патріс: Словник театру. – Львів, 2006. – 640 с.– С.478-481

**Кравець В. В.**  
**(Кельн, Німеччина)**

### **КІЛЬКА ЗАУВАЖЕНЬ З ПРИВОДУ КИЇВСЬКОГО ВИДАННЯ ЧАСІВ ГРОМАДЯНСЬКОЇ ВІЙНИ «НЕДЕЛЯ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА»**

Насамперед треба визначитися із питанням про внутрішню сутність тексту мистецького часопису/тижневика/щорічника доби європейського авангарду. Як то доводять приклади із Польщі, Німеччини, Франції, зовнішність та зміст видань з тематики мистецтва 13-19 років 20 століття посилюють та вдосконалюють винайдений ще символістами принцип перетину та глибинної взаємодії графіки, фоторграфії та друкованого вислову. Важливим стає також елемент політичного та мілітарного/антімлітарного спрямування видання, що цілком залежить від позиції його упорядника.

Саме він, очолюючи та надихаючи колег та видавця, утворює підстави для появи у друці свого маніфесту. Розвиток європейської періодики з питань мистецтв за часи війн та революцій доводить явище посилення керівної ролі упорядника, перетворення його у деміурга у межах свого паперового створіння.

Володимир Макавейський, київський авангардист 10-х років, спромігся поєднати в своїй особі та творах чимало стилістичних ознак, протилежних тенденцій та відгалужень мистецького світу Європи. Як-от віршеписець та перекладач, Макавейський перебуває у колі Рільке та Маларме, Лафорга та Верфеля, відчуває себе причетним до олександрійської доби. Теоретичний виклад співіснування всього різноманіття стилістичних рухів у творчості сучасної креативної особи є у низці наукових статей «київського Маларме», коментарів до видань, передмов до перекладів, тощо. У межах своєї видавничої діяльності

Макавейський дослуховується до порад власного світобачення, що змушує читача поринути у вирій європейського барокового буття, у примарну дійсність альманаху та листівки-метелика. Макавейський-графік надає у своєму малюнку «хамелеон перед дзеркалом» остаточну тотожність митця та мистецтва друку. Прикладом такого дзеркального видання є остання спроба друкованої амальгами – двотижневик «Неделя литературы и искусства. Киев. 29 сентября 1919».

Обкладинка видання привертає увагу штучно приклеєною до світлого напівкартону чорно-білою фотографією жіночої голови із заплющеними очима. Це є знімок із скульптури видатного майстра культурліги Ісака Пайлеса «Посмішка» (втрачено). Видання відкривається великим за розміром оповіданням О. Форш (псевдонім – А. Терек) «Жена Хама». Наступним подано текст В. Макавейського «От мертвого духа». Добірка віршей презентує низку творів киян, зокрема, В. Макавейського, вміщує також вірша О. Мандельштама «На каменных отрогах Пiereи» (перша публікація). Бібліографічні нотатки виконані також В. Макавейським. Як бачимо, зміст видання, як це було і у часописі «Гермес», виразно розчинений у творах упорядника. Це, як гадаємо, є наслідком особливого засобу редагування, який є властивим для очільника низки видань, В. Макавейського. Виходячи із принципу деміургічного керування співпрацівниками, В. Макавейський намагається створити автопортрет на тлі доби та постатей сучасників. Зазначимо, що прижиттєві рецензії на започаткування В. Макавейського були, за одним лише винятком, відчайдушно ганебними. Спробуємо віднайти авторське обґрунтування цієї самовладницької редакційної концепції в есеї «От мертвого духа» (цитати надаємо у власному перекладі). По-перше, В. Макавейський у теорії виходить із того, що «всі наробки є мерці», будь-яка творча єдність є химерною та оманною». Кінець. Етюд й не марить про те, щоб бути зрозумілим, навіть про те, щоб бути зрозумілим правильно». По-друге, штучний витвір духу – завжди є подібним до мозаїки, до розташування первинних елементів у сталому каноні, тобто мистецтво, як і сама творчість-креація, є – суцільною маячною. Митцю лишається лише насолода від суміші фарб та випадкових співставлень прямокутників первісної смальти. Все інше – посиження при мерці, тризна по мистецтву, кривда. Щодо буття у часі, В. Макавейський-«елеат» додержується стратегії послідовного презирства до сьогодення. «Наврядчи можливо не визнати, що тим, що має наймення «більшовики», треба нехтувати, виходячи із самої назви». Те ж самісеньке – про набридлі фантоми «соціальностей», «мілітарностей» та «революцій».

Як-от диригент та виконавець «Недели», В. Макавейський довів, що «творчості та самодіяльності мас» треба протидіяти лише індивідуалістичним співіснуванням гідних у межах, принаймні, двотижневика, який є миттєвим віддзеркаленням самої постаті упорядника.

## ПОЕТИКА МИСТЕЦТВА В НОВЕЛАХ НІНИ БІЧУЇ: ОСЯГНЕННЯ МЕТАФІЗИЧНОГО ГОРИЗОНТУ БУТТЯ

Мистецтво завжди співвідноситься з метафізичним горизонтом. Через образ чи слово, що є цеглиною витвору мистецтва, відображаються різні стани митця: переживання, самотність, уява, фантазія, які сприяють інтуїтивному долученню до сфери трансцендентного, надчуттєвого, адже метафізика є філософське вчення про надчуттєві принципи буття, вона «охоплює надчуттєві принципи та першооснови буття» [4, с. 372].

Творчість Ніни Бічуї досліджують критики та літературознавці В. Габор, І. Дзюба, В. Дончик, А. Ткаченко, М. Римар, Р. Харчук, М. Якубовська та ін. Проте поетика мистецтва в новелах авторки в метафізичному дискурсі ще не була предметом окремого дослідження. Метою дослідження є простежити розуміння суті мистецтва письменницею та його художнє втілення в новелах через прийоми поетики.

Новела «Портрет маленької дівчинки з черепахою» є портретом дівчинки, але твореним словами: увесь текст нагадує плетиво художніх деталей, кольорів, рухів дівчинки. Авторка так визначає свою творчу мету: «Я хочу змалювати дуже реалістичний, зовсім звичайний портрет дитини з черепахою, користуючись при тім не фарбами й пензлем, а самими лише словами» [1, с. 10]. Однак за визначенням мети творчості як реалістичної насправді криється розуміння письменницею таїни творення, наповнення твору художнім сенсом, а також налаштування через знакову форму образів діалогу митця і читача: «Відчуваю, правда, що вас уже перестає цікавити дівчинка з черепахою. Вам зовсім байдуже, якого кольору в неї очі. Цілком може бути, що ви воліли б довідатись, звідки вона має черепаху, і як взагалі можна роздобути черепаху, і чим її слід годувати. <...> Розумію вас дуже добре, але мені все ж хочеться ще хоча б на хвильку притримати вашу увагу» [1, с. 11-12]. Процес творення портрету дівчинки з черепахою водночас нагадує гру з читачем, поступово розкриває внутрішню суть мистецького твору.

Н. Бічуя малює в новелі не лише портрет дівчинки, а й сам процес творення образу з глибини душі митця, що відкриває метафізичний сенс мистецтва. Адже метафізика відображає намагання митця осмислити і передати на папері чи полотні щось невловиме, таємниче, що можна відчутти інтуїтивно: «І коли вона робить той рух – підборіддям до плеча – я раптом на якусь мить усвідомлюю, я, здається, розумію в чому справа і чого бракує портретові дівчинки з черепахою. Скоріше – не бракує, а заважає. Почалося з невідповідності слів предметові, а прийшло до віддалення від самого предмета, слова водили мене довкола суті, але не давали наблизитися до неї» [1, с. 12].

Письменниця торкається складного питання взаємин змісту і форми художнього твору, тієї суті художнього творіння, коли будь-який предмет, що потрапляє в поле художньої форми, набуває нового сенсу: «І тут я приходжу до тієї миті в описі, коли зовсім і остаточно втрачаю владу над словом, бо досі слова й поняття якоюсь мірою збігалися, ви майже правильно розуміли мене й бачили те, про що я говорила. Однак заждіть хвилику – чи справді це те, про що я говорила?» [1, с. 9]. Н. Бічуя осмислює феномен мистецтва як «наближення до істини»: «І я майже зробила те, що збиралася зробити: змалювала словами, як саме ця дівчинка саме цієї миті годує саме цю черепаху. Кажу – тільки майже. Однак, чи не в тому й полягає весь сенс процесу зображення і відображення: у наближенні до істини?» [1, с. 14].

Авторка наголошує, що для розуміння витвору мистецтва важливо побачити глибинні сенси, які автор закладає на образному рівні твору. Такий процес творення портрету дівчинки відкриває метафізичний сенс мистецтва, суголосне з розумінням М. Гайдеггера стану буття людини у її бажанні пізнати прихований сенс речей: «Речі суть і люди суть, дари і жертвоприношення суть, тварини і рослини суть, вироби і творіння суть. Все суще – в цьому бутті. І через усе буття проходить таємнича завіса, що розділює, мов суджена їм доля, все божеське і все те, що богам огидне. Чималим, що є серед сущого, не може оволодіти людина. І лише дещо пізнається нею» [5].

У метафізичному ключі Н. Бічуя відображає процес творення в новелі «Притча про учителя і учня». Видатний Майстер все своє життя виношує в собі задум своєї найголовнішої картини, що, зрештою, становить сенс його буття: «Навесні він завжди сподівався, що врешті зробить те найважливіше, задля чого, міркував він собі, йому випало щастя народитися на світ» [1, с. 126]. Однак щоразу щось або хтось заважав митцеві здійснити свій творчий задум, який «з кожним поворотом кола часу стає все досконалішим і прекраснішим» [1, с. 127]. Він навіть радів, що «найголовніше – ще тільки задумане, – і воно в ньому, і ніким досі не повторене, бо повтореним бути не може, – адже він сам не відкрив того ще, не відділив від себе самого, не відпустив у світ» [1, с. 127].

Мистецький твір, що має ось-ось народитися, сповнений онтологічним сенсом, адже за Гайдеггером, твір репрезентує «внутрішній простір світу» і «репрезентує буття». Роздумовуючи над поезією Рільке, філософ проголосив, що «співати – осібно промовляти світове буття, промовляти із Живлющого цілого стосунку і промовляти тільки те, що означає»; «важкість полягає не просто у складності створити мовний твір, а в тому, щоб перейти від твору, який мовить, твору, ще бажаного бачення речей, від твору обличчя до «твору серця» [3, с. 247].

Авторка порушує тему духовного зв'язку між Учителем та Учнем. Учитель відчув, що Учень намалював картину так, як намалював би її він сам, і навіть краще, тому гнів від того, що Учень без дозволу скористався його полотном, змінився на «превелику радість», «радість від того, що він воістину був Учителем. Йому

солодкою здалася власна видима поразка, бо вона була його перемогою, його тішила втрата, бо вона водночас виявилась знахідкою безмірного скарбу» [1, с. 129].

Тема мистецтва, проте вже словесного, звучить у новелі «Буєсть Митусина». Н. Бічуя переосмислює фрагмент з Галицько-Волинського літопису про славного співця Митусу, котрого князь Данило ув'язнив через його гордість і непокору. Історія Митуси завершується трагічно, його було вбито слугами князя. Авторка показує в новелі трагедію митця на тлі епохи, поєднуючи онтологічні і метафізичні основи його творчості, феномен справжнього мистецтва і внутрішньої свободи людини.

Концептом, що сконцентрував у собі дух і творче начало Митуси, є «буєсть», котра продовжує бути навіть по смерті співця: «Буєсть Митусина стояла над свіжою могилою і не плакала, хоч зоставалася сама одна супроти світу, часу, життя і смерті, Не плакала, бо не вмiла» [1, с. 97]. Концепт «буєсть» співвідноситься в новелі зі словесною творчістю Митуси, його правдою, яку прийшли розказати князеві три сліпці: «у Перемишлі ймили словутного співця Митусу і чинили йому наругу, у лика в'язучи, як коромольника, і дім його спалили, і книги, і гусла. Хотіли сліпці просити князя, аби повелів звільнити Митусу» [1, с. 97].

Слово в новелі набуває онтологічного сенсу, бо, як у Біблії, співвідноситься зі світотворенням: «чи то Бог сотворив спершу землю, а чи спочатку назвав її, бо в ньому жило те слово? Що було перше: діяння – чи слово? Добро й зло в суті своїй – чи наймення їхне?» [1, с. 88].

На думку М. Гайдеггера, «поет називає Богів і всі речі тим, чим вони є»; «поезія – це становлення буття за допомогою слова» [2, 255]. Таким самим даром володіє Митуса, котрий «час, подарований життям, обернув на слова». Він закодовує у кожному слові буття свого народу: «Слова – щити, котрими легко прикритись од ближніх своїх, слова – паволока, в котру загортаємо часом те, що бачити боїмося. Слова – камені, котрими кидаємо в ближнього свого. Стріли з гострими наконечниками, напоєними отрутою, і ранять смертельно. Слова – сокира загострена, і служать мені лиш тут, удома» [1, с. 89].

Проте без духовного наповнення, без живої «крові» у розумінні Митуси слово втрачає своє сакральний сенс: «Слово – тлінь. Слово – глина холодна, і треба крові, аби вона ожила. Слово – тлінь. Слово – тінь, не суть усього, не основа, а тінь» [1, с. 93].

Н. Бічуя сповнює слова співця, момент творчості метафізичним сенсом, адже коли Митуса складав свою найкращу пісню, то йому, мов волхвові, відкрилося те, що інші не бачать: «ту пісню складав у найбільшій, у найвищій розпуці і в напрузі сил, тоді для нього в одну ріку злилося все – і смерть Добродіна, і погибель Києва. <...> Не слова родила душа Митусина, а кривані рани. І не струни нап'ялися в гуслах його, а копія. Наче волхв, бачив Митуса: прийшла сила чорна і дика на Русь, і не встала проти неї руська сила, бо кожен дбав лиш про свій дім і про власне багатство» [1, с. 95]. Так як для поезії Рільке М. Гайдеггер спостеріг, що

«метафізичне визначається як присутність у світі, як така присутність, що залишає за собою співвіднесеність із репрезентацією у свідомості», так і слова Митусині, виймаючи назвні образи з його душі, формують візію буття свого народу, власні переживання.

Отже, в новелах Ніни Бічуї на тему мистецтва провідною є думка, що для розуміння твору важливо розпізнавати його глибинні сенси. Таке усвідомлення процесу творення відкриває метафізичний сенс мистецтва, суголосний із розумінням М. Гайдеггера творчого стану буття людини у її бажанні пізнати істину. Авторка оперує у творах образами, художніми деталями, що роблять її новели подібними витворів мистецтва. Так, новела «Портрет дівчинки з черепахою» своєю поетикою нагадує портрет, намальований словом, а новела «Буєсть Митусина» ритмом і ліризмом подібна до пісні.

Дослідження увиразнює розуміння художньої картини світу письменниці, філософський дискурс її новелістики, окреслює аспекти подальшого вивчення української літератури в метафізичному дискурсі.

### Література

1. Бічуя Н. Великі королівські лови: новели та візії. Львів: ЛА «Піраміда», 2011. 192 с.
2. Гайдеггер М. Гельдерлін і сутність поезії. *Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* / за ред. Марії Зубрицької. Вид. 2-е, доповн. Львів: Літопис, 2001. С. 250–261.
3. Гайдеггер М. Навіщо поети? *Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* / за ред. Марії Зубрицької. Вид. 2-е, доповн. Львів: Літопис, 2001. С. 230–249.
4. Філософський енциклопедичний словник/ ред. колегія: В.І. Шинкарук (гол.) та ін.; Інститут філософії ім. Г.С. Сковороди НАН України. Київ, 2002. 744 с.
5. Heidegger M. The Origin of the Work of Art. URL: [https://assets.cambridge.org/97805218/01140/excerpt/9780521801140\\_excerpt.pdf](https://assets.cambridge.org/97805218/01140/excerpt/9780521801140_excerpt.pdf)

**Матющенко А. В.**  
(Київ, Україна)

### **«ПОЕМА ПРО МОРЕ» О. ДОВЖЕНКА: СОЦРЕАЛІСТИЧНЕ, ІСТОРИЧНЕ, САКРАЛЬНЕ**

У вітчизняній науковій думці, що переосмислює протягом останніх десятиліть постать та художню спадщину Олександра Довженка, одним з центральних об'єктів дослідження став закономірно «Щоденник» митця, з яким у невідцензурному обсязі можна було ознайомитись тільки знову ж таки в останній період. Основна увага при цьому концентрувалась на його аналізі як найдостовірнішого документу внутрішнього духовно-психологічного світу митця, що по-перше, розкривав не подвоєного невідомим існуванням у

тоталітарному СРСР, а цілісного Довженка [1]. А також, будучи особливо в останні роки життя поза межами України прихистком його пам'яті та уяви, саме «Щоденник» дозволяв митцю підтримувати ментальний зв'язок з батьківщиною [4, с.103]. Проте ще одним надважливе призначення «Щоденник» мав як творча лабораторія Довженка, де, хоча й в певних рамках самоцензури, він міг вільно розвивати свої творчі задуми, й саме на сторінках його «Щоденника» та «Записних книжок» – як у своєрідному внутрішньому кінозалі – ці майбутні фільми майстра проєктувалися у найбільш вільному та неспотвореному вигляді. Одним з перших серед дослідників творчості Довженка цю унікальну властивість його «Щоденника» використав у своїй книзі І. Кошелівець, – зокрема, аналізуючи останній його кіносценарій «Поема про море», який так і не був знятий, і багатьма сучасниками та пізнішими дослідниками сприймався певною мірою як творча поразка генія, скутого соцреалістичними кліше [2]. Навіть сформувалася думка про те, що в останнє десятиліття свого життя – після Другої світової війни, коли владою було затавровано й не допущено до публікації твір-одкровення майстра «Україна в огні», – великий кінодраматург і режисер займався через свою творчість виключно самореабілітацією перед радвладою. Однак погодитись із таким поглядом на пізній період художнього шляху Довженка досить важко. Хоча б тому, що якби це було так – то оприлюднення кіносценаріїв «Повість полум'яних літ», «Життя в цвіту», «Прощавай, Америко!» й «Поема про море» й прагнення їх зафільмувати – не викликало б такого шаленого спротиву та критики з боку можновладців від мистецтва, які своєю чергою таким чином трансливали волю парткерівництва. Адже «Життя в цвіту» вже на стадії монтажу змусили кардинально переробляти, зйомки «Повісті полум'яних літ» так і не відбулися, а зйомки «Прощавай, Америко!» були зупинені. Але найскладнішою виявилась доля кіноповісті «Поема про море», над написанням якої майстер працював майже п'ять років до самої своєї смерті й так і не встиг зняти. Це тим більш трагічно, що саме «Поема про море», на відміну від «Життя в цвіту» й тим паче «Прощавай, Америко!», – в художньо-філософському плані найповніше корелює з ранніми, найбільш вільними за самовиявом шедеврами митця «Звенигора» та «Земля», що підкреслює той же І. Кошелівець [ 2, с.292 ]. Так, взявши за тему майбутнього твору «комуністичне будівництво Каховської ГЕС», Довженко розраховував на «зелене світло» від влади, проте ще однією істинною його метою було повернення в Україну – хоча б у роботі, адже після публічного таврування «України в огні» та моральної страти її автора, його змусили жити поза межами України. Ось чому цілком слушним видається спостереження одного з провідних сучасних дослідників творчості О. Довженка мистецтвознавця С. Тримбача про те, що робота над «Поемою про море», що відбувалася насамперед підчас тривалих відряджень режисера на будівництво водосховища, стала для нього певною мірою творчим відродженням. Насамперед тому, що до самої смерті він лишався митцем-авангардистом та виразником

раннього революційного романтизму, для якого соціально-перетворююча функція мистецтва залишалася непохитним постулатом: «...Для Довженка як художника лівих поглядів важливою була безпосередня участь у життєвих процесах. Відлучений від життя народу, він страждав, у першу чергу, саме від цього. Споглядання з вежі слонової кістки – не для нього. То – нещастя... Його громадську діяльність звели до рецензування чужих сценаріїв, виступів і участі в бюрократичних зборищах з приводу того, як «углубить» чи «розширить» виробництво фільмів. А душа просилася на волю... І от вона вирвалася нарешті. Митця такого ґтибу робить щасливим тільки практична дієва участь у будівництві чогось нового... А ще ж і комплекс месіанства – він у Довженка був завжди. Це риса цілого покоління, яке прийшло у цей світ з радикальною настановою його змінити, власними зусиллями» [5, с.586-587]. Водночас «другим планом» такого ентузіастичного стану Довженка, що відразу став на будівництві своїм для простих робітників й навіть брав участь в інженерних нарадах та архітектурному плануванні, – була поява на сторінках його «Записних книжок» та «Щоденника» глибоких сумнівів щодо доцільності такого кардинального насильства над природою, свідком та оспівувачем якого він був. Адже його непоправними наслідками стали знищення сакрально-історичного місця – козачого «Великого лу́гу» й тисяч придніпровських сіл, а, отже, й втрата тисячами людей рідних хат, садків та краєвидів. Описуючи у своєму «Щоденнику» все, що він бачить на шляху народження Каховського моря, Довженко не може втриматись – як і на сторінках «України в огні», від констатації убогості та антигуманності «реального соціалізму», котрі після криваво-руйнівної війни стають ще помітнішими: «"Україна в огні" і була, значною мірою, протестом проти самого державного устрою. Ще радикальніше подібні настрої виявляли себе у щоденнику. Бути з народом – ось гасло і намір у нього, який у 30-х більш обертався на орбітах державницького життя. І навіть ідентифікував себе з діячем державного ґтибу. І ось Каховка. У щоденнику чимало записів щодо «негативів» тодішнього життя – в його моральних та соціальних вимірах. І про втрату історичної та культурної пам'яті, і про жахливу повоєнну диспропорцію жінок та чоловіків, що призводить до здичавіння у сфері і власне статевого життя. І безлад на самому виробництві... Себто Довженко знову й знову піддає доволі ніщивній критиці засади державного та громадського життєустрою, утримуючи при цьому ідеальний план руху в майбутнє, в омріяний комунізм» [ 5, с.570].

Таким чином, у кінцевому тексті «Поєми про море» – як у результаті творчого перетоплення цих духовно-етичних інтенцій автора, видається доцільним розрізняти кілька художньо-змістових модусів. Це по-перше, основна для всього твору соціально-історична колізія – між «перетворенням степів» заради енергетичних та зрошувальних потужностей майбутнього – й свідомим знищенням тоталітарною владою історичного минулого – а саме природної



козацької ойкумени. На жаль, на стадії творення кіноповісті, на сторінках «Щоденника», автор планував розкрити цю колізію значно конкретніше, однак в остаточному варіанті твору (вочевидь, з цензурних причин) вона постає лише в питанні старого батька Федорченка – навіщо було зруйновано побудовану ще його прадідом старовинну козацьку церкву на Дніпровій кручі, а також – у фантазіях його малого онука, теж Федорченка, який бачить у нічному степу привид скіфського царя та його війська. По-друге, це трагічно-екзистенційний модус – духовно-психологічні злами тисяч українських селян, які були змушені покинути свої домівки й бачити на власні очі, як гинуть під колесами бульдозерів «комуністичного будівництва» та йдуть під воду їх садки та оселі. Саме цей трагічний модус міг би стати філософсько-етичним стрижнем твору – адже альтер-его автора, генерал Федорченко, як і ще багато його односельців, з'їжджаються в рідне село на заклик голови колгоспу Зарудного – щоб попроситися з рідними хатами перед їхньою загибеллю на дні новітнього моря. Однак знову ж таки – через настанову соцреалізму, що визнавав лише мертвонароджений різновид трагедії оптимістичної, – цей мотив прощання з козацько-селянською атлантидою повсякчас перекривається в сценарії пафосом значущості комуністичного перетворення світу. Хоча на сторінках «Щоденника» митець відобразив й власні сумніви у доцільності того, що відбувалося, й сум своїх героїв, що після випробувань кривавої війни вже в мирному житті й уже вкотре ставали жертвами соціальних експериментів радвлади: «Чи це все так? Ну, добре, Каховську станцію і водоймище – море – я розумію, визнаю повністю і люблю. Ся споруда варта всіх жертв – і зруйнування сіл, і затоплення плавнів, і всіх найдорожчих трудів нашого народу. Чому? Тому, що воно породжує Південний життєдайний канал. Се зрошення, обводнення, се життя і благополуччя наших степів. Воно абсолютно прогресивне. Інші греблі? Зокрема, Кременчуцька? Та сама, яка повинна затопити 45 000 домів серця України? Чи потрібна вона? Чи така вже вона необхідна? Для чого вона? Для постачання запорізьких турбін? А може, плюнути нам на ці турбіни, на сії вісім тощих фараонових корів? Чи не надто дорого обійдуться сії запорізькі їхні кіловати? Можливо, ми далі обійдемося невеличкими греблями для підтримання нормального судноплавства і в невеликій мірі для енергії? Адже людство вступило в нову енергійну еру! І яку! Оволодіння термоядерною енергією робить нас всемогутніми володарями всієї Сонячної системи, а не лише Землі? Навіщо ж сі складні архаїчні, божевільно дорогі гідроелектрогіганти на прекрасних ріках? Ці затоплення міст і сіл?» [ 2, с.277] І нарешті, як і в усій творчості Довженка, національного генія-візіонера, – в «Поємі про море» істотним лишається й архетипально-філософський модус, що все ж таки не дозволяє кіносценарію перетворитись на виключно художньо непереконливий документ тоталітарної доби. Без сумніву, найповніше цей архетипальний модус візіонерського бачення був притаманний шедевру «Україна в огні»: де митець,

рятуючи власним духовним подвигом обпалену душу цілого народу, – відважно поставив у центр оповіді українську людськість, її найменших та навіть найупослідженіших представників, що своїми стражданнями та кров'ю рятували Батьківщину на краю історичної прірви. Однак і в «Поемі про море» Довженко лишається вірним цій шевченківській заповіді «Я на сторожі коло них поставлю Слово». Попри обов'язкове для соцреалізму зображення партійних та інших керівників будівництва, й монументальну центральну постать генерала Гната Федорченка, з його спогадами про революційні подвиги та битви Другої світової, найбільш живими у «Поемі» постають зовсім інші герої – ті, що уособлюють одвічно-національні та присутні для всієї творчості майстра архетипи. Це старий селянин Федченко-батько з його суворо-благородною вдачею, що нагадує батька самого режисера, адже саме його запитання та вимоги до сина-генерала – розкривають тему доцільності й антигуманності насильства над природою та людським життям в ім'я ідеї комуністичної перебудови світу. Це дочка голови колгоспу Зарудного Катерина (прозора алюзія на Шевченкову героїню), чие нещасливе кохання до «зразкового будівника комунізму» інженера Голика, отримує у сюжеті твору дві варіації – архетипально-пісенну (уявне самогубство та похорон героїні) та реально-оптимістичну – коли зважившись на розрив із підступним зрадником, вона долає свій біль заради майбутнього життя. І це простий робітник на епохальному будівництві – тесля Іван Кравчина та його дружина Марія – як архетипальне уособлення ідеальної національної людини та подружньої пари, що є основою народного буття та безсмертя ( в «Україні в огні» такою парою були воїн-визволитель Василь та його наречена Олеся). Як митець-романтик та геній-візіонер Довженко не міг змиритися з тим, що усі страшні випробування, що випали на долю його народу, поневоленого комуністичним режимом, повинні були б знищити його душу. І силою своєї уяви він творить на сторінках «Поеми про море» цей образ досконалої національної особистості (що виношувався ним роками як центральний для великої прозової епопеї «Золоті ворота», якій так і не судилось здійснитися) – Івана Кравчини, який керуючись прадавнім інстинктом самозбереження живе за законами людської та природної гармонії. Й непереможність його духу найкрасномовніше демонструє фінальний епізод твору – коли герой рятує диких гусей не тільки від морозу, а й від зазіхань власної дружини, душа якої на якийсь момент затьмарюється хижацько-міщанською тінню

### Література

1. Гриневиц В. Постать О.Довженка крізь призму "Щоденника" // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. 2011. Вип. 15. С. 64-68.
2. Довженко О. Щоденник. Твори в 5 т. Т.5. К.1984. 351 с.
3. Кошелівець І. Олександр Довженко : спроба творчої біографії .Нью-Йорк. 1980. 428 с.
4. Полюхович О. Національно-культурна ідентичність у щоденникових записках Олександра Довженка // Наукові записки НаУКМА. Літературознавство.2018. Т.1.С. 97-103.
5. Тримбач С. Олександр Довженко:Загибель богів.Ідентифікація автора в національному часо-просторі. Винниця, 2007. 800 с.

## МУЗИЧНИЙ ЕКФРАЗИС В РОМАНІ П. КІНЬЯРА «ВІЛЛА АМАЛІЯ»

Останнім часом поняття «екфразис» неодноразово стає предметом наукових дискусій, незважаючи на багатовікову історію свого існування. Як відзначає Я. В. Юхимчук: «Екфразис/екфраза – мистецький прийом, в основі якого лежить принцип інтерсеміотичного перекладу і який поєднує в собі риси інтертекстуальності (цитування; наслідування стилю, форм) та інтермедіальності (взаємодія споріднених видів мистецтв)» [1, с. 156].

Поєднання музики і літератури є проявом однієї з тенденцій французької прози кінця ХХ – поч. ХХІ століття. Екфразис музики в художньому тексті дає нове утворення – так звану музичну прозу. Роман П. Кіньяра «Вілла Амалія» є яскравим тому прикладом. Проблема взаємодії музики та літератури в творчості письменника нерозривно пов'язана з особистим життям самого автора.

Лауреат Гонкурівської премії 2002 року Паскаль Кіньяр (1948 р. н.) виховувався в сім'ї філологів і музикантів, що не могло не залишити слід в його подальшому житті й в творчості. Письменник захоплюється музикою епохи бароко. Він грає на органі, фортепіано, акордеоні, скрипці, віолончелі, альті. Існують відомості про те, що протягом 10 років П. Кіньяр був директором фестивалю театру та опери музики бароко у Версалі, засновником якого був Франсуа Міттеран.

Літературна творчість П. Кіньяра різноманітна. Він є автором романів й есе, а також наукових праць з історії музики. Творчість письменника привертає увагу багатьох дослідників. Більшість критичних статей належить французьким літературознавцям (Л. Деманце, Б. Лалві-Лаурент, А. Гайон, тощо) [2; 3;4]. На сьогоднішній день в Україні творчість П. Кіньяра ще недостатньо вивчена.

Власне ставлення до життя і до музики автор переносить на героїв своїх творів. Вони, як і він, ведуть відлюдницький спосіб життя, захоплюються музикою, відмовляються від земних благ і занурюються в свої думки.

Є ще одна відмінна риса творчої спадщини письменника: наявність в кожному його творі скромної талановитої особистості, яка не вихваляється своїми здібностями. Непересічний герой у нього стає головною дійовою особою твору, центром всієї оповіді й точкою відліку людських якостей у інших героїв. Так, у романі «Салон у Вюртемберзі» (*Le Salon du Wurtemberg*, 1986) мова йде про самотнє життя музиканта, який віртуозно володіє віолою да гамба, у романі «Всі ранки світу» (*Tous les matins du monde*, 1991) зображений французький композитор і музикант ХVII століття Марен Марє. Про музику П. Кіньяр написав у есе «Урок музики» («*La leçon de la musique*», 1988) і «Ненавість до музики» («*La haine de lamusique*», 1996).

Роман «Вілла Амалія» (Villa Amalia, 2006) розповідає про пошуки себе і свого життєвого шляху жінкою-композитором. Твір було екранізовано в 2009 р. режисером Бенуа Жако. У головній ролі знімалася Ізабель Юппер.

Зіткнувшись зі зрадою чоловіка, 47-річна піаністка і композитор Анна Хідден вирішує повністю змінити власне життя. Скориставшись випадком – двотижневим відрядженням чоловіка – вона відмовляється від своєї професії, свого імені, продає квартиру в Парижі й виїжджає на італійський острів Іскья, де її ніхто не знає. Там вона насолоджується своєю анонімністю, чудовими пейзажами, морськими купаннями. Анна купує віллу «Амалія», в якій вже багато років ніхто не живе. Там вона продовжує жити, відмовившись від благ цивілізації в оточенні сонця, вітру й моря. Там у неї з'являються нові знайомі й друзі, саме там до неї з новою силою приходять музичне натхнення, й вона пише один за одним музичні твори.

У романі П. Кіньяра «Вілла Амалія» багато місця відведено музиці, а саме опису того, як вона пишеться, і як музика впливає на думки, настрої та дії героїв. Музика для письменника – це те, що може змінити зовнішній світ людини, те, в що він може повністю зануритися. Митець дає своє власне тлумачення, як пишуться твори, в яких відбувається синтез музики та художнього слова. Він зробив висновок, що «беззвучне написання книжок» подібне створенню музики.

П. Кіньяр згадує в романі імена відомих композиторів, твори яких переробляє героїня. Це Томашек Ян Криштел, Душек Ян Ладислав, Краус Клеменс Генріх, Йоганн Шоберт, Гуго Вольф тощо. У романі автор також використовує назви відомих у Франції музичних інструментів, які супроводжують героїню протягом усього твору, змінюючи один одного. Серед них такі інструменти, як концертний королівський «Stein-Graeber», фортепіано «Erard», роялі «Bosendorfer», «Steinway», «Pleyel», «Yamaha».

Музика, на думку письменника, вічна. Вона допомагає героям подолати важкі моменти в їхньому житті. Любов до музичного мистецтва повертає Анну Хідден у первісний стан, коли людина відчувала себе найбільш захищеною. Дізнавшись про зраду чоловіка, Анна сідає за фортепіано і починає грати. Під час гри вона приймає важливе рішення, здатне радикально змінити її життя:

*«Вона була глибоко схвильована.*

*Зіграла повністю цю зжату музику. І обернулася.*

*Томас спав, сидючи в чорному кріслі.<...>*

*Вона піднялася в свою кімнату. Розшукала в аптечній шафі ванної кімнати лексомил, сунула пігулку до рота. Але тут стався напад сміху. Вона так і не проковтнула пігулку. Стояла одна в спальні, сміялась і повторювала про себе: «Прощавай!» Потім нахилилася і виплюнула лексомил. З цього моменту вона була впевнена в собі. Вона рішучо попрямувала до комірчини на третьому поверсі. Їй було дуже весело. Вона твердо знала, що поїде» (тут і далі переклад наш – Т.М.) [5].*

Анна відмовляється від свого минулого, єдине, з чим вона не розлучається, – це музика, тому що тільки музика справжня за своєю суттю і не здатна зрадити людину. Музика дозволяє Анні компенсувати її втрати (чоловіка, будинку, друзів, роботи тощо).

Втрата довіри до чоловіка спонукають Анну почати все з «чистого аркуша». Будучи нездатною жити далі в цивілізованому світі, героїня шукає місце, в якому можна усамітнитися. І знаходить. Таким «острівцем щастя» для неї стає закинута колишніми господарями вілла «Амалія»: *«Вона закохалася – безумно, несамовито – в будинок Амалії, в терасу, в бухту, в море. Закохалася так, що мріяла розчинитися без залишку в тому, до чого прикипіла серцем»* [5]. Невипадково назва вілли П. Кіньяр робить заголовком свого твору. Нове місце життя стає психологічно максимально зручним для героїні, символічно відображаючи рай на землі.

Свої почуття Анна не може висловити словами, в цьому їй допомагає музика. Вона любить хвилини свого усамітнення на віллі «Амалія», де пише геніальні музичні твори. В хвилини самотності саме любов до музики дає героїні опору й підтримку. Як не парадоксально, але в романі «Вілла Амалія» музика дозволяє з'єднати воєдино тишу, спокій і самотність героїні.

Музичний екфразис представлений в романі й в міфологічному плані. У творі П. Кіньяр трансформує «Міф про Орфея», виділивши в ньому ті фрагменти, які необхідні для розкриття характеру головної героїні. У романі «Вілла Амалія» в образі Анни уособлюється образ Орфея-творця. Міфологічний Орфей мав музичне дарування і був творцем-відлюдником. Символіка образу Орфея полягає в тому, що П. Кіньяр ніби дає своїй героїні другий шанс, силу жити далі. І цю силу автор бачить у музиці. Адже саме музика допомогла Орфею спуститися в потойбічний світ і вийти звідти. *«Музика утворюється в мені без допомоги інструменту, більшою частиною, коли я стою, високо піднявши голову і міцно стиснувши губи; вона звучить в замкненій порожнечі роту, у всьому просторі верхньої половини тіла»* [5].

Звертаючись до музики, П. Кіньяр ніби хоче повернути споконвічну силу впливу озвученого слова на свідомість людини. Адже людство в процесі еволюції втратило цей зв'язок. Єдине, що залишилося, – це музика. Музика дозволяє людині зануритися у власні думки та почуття, щоб потім знайти їм адекватне звукове відображення. Саме таку роль грає музика в романі. Слід зазначити, що це переважно інструментальна музика, адже слова заважають почуттям.

Отже, «музичні» елементи роману «Вілла Амалія» допомагають розкрити твір на різних рівнях: сюжетному, композиційному, образному та проблемно-тематичному. Письменник не просто звертається до особистостей музикантів і композиторів, він вміло інтегрує музику до художнього тексту, внаслідок чого створюється багатогранне творіння, що наділене власною тональністю, темпом і ритмікою.

Музичний екфразис і його роль у творах П. Кіньяра потребує подальшого вивчення з метою визначення всього багатства та різноманітності індивідуального стилю письменника та для розшифровки візуального коду його романів.

### Література

1. Юхимчук Я. Екфразис як функціональна складова інтермедіальності та інтертекстуальності. *Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія». Серія: Філологія. Літературознавство.* 2015. Т. 259. Вип. 247. С. 155–160
2. Demanze L. Le roman contemporain: filiation et généalogie, l'archéologie de soi: Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon, Pascal Quignard. *Thèse de doctorat, faculté des lettres modernes. Université Charles de Gaulle (Lille 3),* 2004, 561 p.
3. Guyon A. Vers le matin du monde: Albucius, de Pascal Quignard. *Cahiers du Cerf.* 1994. No 20 (Récits fin de siècle et quête de mémoire). P. 70-82.
4. Lalvée-laurent B. Pascal Quignard et les fantasmes d'Albucius. *Critique.* 1991. Vol. 47. No 527. P. 276-297.
5. Pascal Q. Villa Amélie. Paris: SEUIL, 2009. 252 p.

**Нікітська К. І.**  
**(Київ, Україна)**

### **ТЕМА ПОШУКУ ВТРАЧЕНОЇ ГАРМОНІЇ В «ТРИЛОГІЇ АРАНСЬКИХ ОСТРОВІВ» М. МАКДОНИ**

«Трилогія Аранських островів» ірландського драматурга Мартіна Макдони включає дві п'єси – «Каліка з острова Інішмаан» (1996) і «Лейтенант з острова Інішмор» (2001) – і фільм «Банші Інішеріна» (2022), створений на основі невиданої п'єси «Банші Інішира».

Місцем дії в усіх трьох творах є Аранські острови, невеликий архіпелаг у Західній Ірландії. З одного боку, жителі островів втілюють стереотипний образ ірландців (“stage Irishmen”) як недолугих духовно обмежених пияк, що сваряться із будь-якого приводу. З іншого боку, в трилогії присутні альянзи на фільм Р. Флаєрті «Людина з Арану» (1934), де ірландці зображені як мужні борці із суворими умовами життя – у Макдони цей ідеалізований образ іноді пародіюється, а іноді проступає крізь «сценічного ірландця». Головною ж темою трилогії є пошук героями втраченої гармонії на тлі бідного існування на ізольованих островах.

Біллі, головний герой п'єси «Каліка з острова Інішмаан», – аутсайдер, у селищі його вважають дивним через задумливість та любов до читання. На острові панує всепоглинаюча бідність – як матеріальна, так і духовна – але Біллі мріє вирватися за межі убогого острівного побуту і стати голлівудським актором. Дія п'єси розгортається в 1934 році – це час зйомок документального фільму «Людина з Арану» Р. Флаєрті. Біллі вдається потрапити на зйомки і познайомитися з режисером, але саме тоді починається конфлікт мрії та дійсності, викривається

величезна прірва між ідеалізованими образами і реальними людьми. Хоча Біллі не вдається підкорити Голлівуд, він несподівано виявляється не менш вольовою людиною, ніж герой Флаєрти. Незважаючи на фізичну слабкість, він може приймати рішення та не підкорюватися суворим обставинам. Близькі, що живуть з ним на острові, теж виявляються не просто стереотипними жителями глибинки, а щирими людьми, здатними на співчуття і людяність. Ілюзія про острів та його мешканців, породжена стереотипами, руйнується, але водночас виявляється, що ключ до кращого, більш гармонійного існування лежить не у далекому ідеалі, а у самих героях, у їх повсякденній взаємодії – адже саме вони і є справжніми «людьми з Арану».

Друга п'єса трилогії, «Лейтенант з острова Інішмор», теж є спробою переосмислити відновлення кращої реальності, але на тлі художнього дослідження меж людської жорстокості. Театральний критик Мері Лакхерст відмічала, що п'єса є «оргією хаотичного насильства» [2, с. 9]. У «Лейтенанті» теж обігруються певні національні стереотипи, на цей раз Макдона звертається до теми боротьби Ірландії проти британської колоніальної політики. Головний герой, терорист Падрайк, вбиває і катує своїх жертв десь далеко від рідного Інішмору в ім'я майбутньої вільної, ідеальної Ірландії і не знає жодних кордонів у своїй жорстокості. Але у світі є єдина істота, до якої він ставиться з ніжністю – його кіт, Крихітка Томас, за яким доглядає його батько. Коли Падрайк дізнається, що з улюбленцем щось трапилося, він ментально вирушає на Інішмор, щоб розібратися. Острів у цій п'єсі є ідилічним простором і знову відсилає до «Людини з Арану» та зображення життя та тлі суворої недоторканої природи. Але саме тут розгортається бійня між Падрайком та його суперниками, іншими терористами – сувора, але мила серцю батьківщина стає майданчиком для безглузлого кровопролиття, а сам головний герой є ілюстрацією того, як «Man of Aran» перетворюється на «Madman of Aran» [1, с. 32]. У п'єсі немає протагоніста, є лише група вороже налаштованих людей, які готові будь-якої миті зрадити і знищити один одного. Ситуація стає своєрідною пародією на ірландську згуртованість перед зовнішніми ворогами – як видно з п'єси, ніякої згуртованості немає взагалі, а ідея вільної і процвітаючої Ірландії губиться у вирі вбивств. Однак у фіналі Інішмор знову стає ідилічним місцем, а паралелізм першої та останньої сцен дають надію на те, що все можна знову переіграти – і можливо, нарешті засвоїти думку, що безглузда агресія та кровопролиття ніколи не працюють навіть для найшляхетніших цілей.

Фільм «Банші Інішерина» є своєрідним підсумком ірландської лінії в драматургії М. Макдони. Текст п'єси, що стала основою для сценарію, не був опублікований, тому єдина відома модифікація – це назва острова. Реальний Інішір стає вигаданим Інішерином, збірним образом Арана. Це єдина п'єса трилогії, де в назві фігурує не людина, а надприродна істота, а саме банші – персонажі ірландської міфології, жінки-примари, які кричать і плачуть, передвіщаючи смерть. В основі сюжету фільму історія про руйнування стосунків двох давніх друзів, Падрайка і

Колма. Більш задумливий і меланхолійний Колм раптово перестає спілкуватися з добрим, але простим Падрайком, тому що хоче присвятити решту життя не порожнім балачкам за пивом, а творчості, а саме написанню музики. І загрожує, що якщо Падрайк продовжить з ним говорити, то він почне відрізати собі по одному пальцю на руці. Збентежений Падрайк спочатку засмучується, а потім починає злитися на друга, і з'ясування стосунків переходить у низку жорстоких вчинків – хоч і не таких кривавих, як у «Лейтенанті», але так само безглузких. Час дії фільму припадає на громадянську війну 1922-1923 років. І конфлікт двох героїв є очевидною метафорою розбрату в країні. Але ворожнеча тут, як і у п'єсах – це природний стан світу і прояв її на будь-яких рівнях людських відносин її нікого не бентежить.

У фільмі, на відміну від п'єс, показано більш різноманітне ставлення героїв до острова. Наприклад, сестра Падрайка Шивон, розумна дівчина, яка любить читати, відчуває себе на ньому самотньою і коли отримує роботу на материковій частині, то із полегшенням їде. Сам же герой ніяк не обтяжується життям на острові, для нього це утопічний простір з улюбленими тваринами, сестрою та походами у паб із другом. І природа, і люди, є органічною частиною стабільного світу героя, у якому кожен новий день такий самий, як і попередній. В цьому знову проглядається певний перегук із фільмом Флаєрти та ідеєю про те, що просте і суворе життя на маленькому острові, без зазіхання на вічність, і є найправильнішим шляхом.

Втім, ця думка розвінчується, коли замкнений цей утопічний світ починає руйнуватися. Одним з ключових моментів фільму є сцена у пабі, де головні герої, а з ними і всі інші мешканці острова, сперечаються про добро. Колм говорить, що Падрайк добрий, але нецікавий, і що видатних митців пам'ятають не за доброту, а за їх твори, наводячи у приклад Моцарта і музику, що залишається у віках. Але Падрайк стверджує, що і доброта може бути вічною. Гірка іронія в том, що у своєму прагненні це довести, він набуває рис Скаженого Падрайка з п'єси про лейтенанта і вдається до жорстокості.

Фінал фільму раптово оптимістичний і з натяком на відновлення стосунків двох героїв. До того ж, виявляється, що новий, розлючений Падрайк здається Колму цікавішим. В останній сцені герої стоять поряд на березі і обговорюють перемир'я в громадянській війні, і Падрайк каже, що деякі речі не закінчуються, і це добре. Ці слова характеризують саме життя, у якому протилежні начала одвічно протистоять і доповнюють одне одного. Світ може бути сповнений абсурду і жорстокості, але завжди є шанс і потенціал для відновлення гармонії. І це є магістральною ідеєю «Аранської трилогії».

### Література

1. Garcia, E. "Necessary Contempt": an Analysis of Martin McDonagh's Aran Island Trilogy (MA Thesis). University of British Columbia, Vancouver, 2011.
2. Russell, R. (ed.). Martin McDonagh. A Casebook. New York: Routledge, 2007.



## КІНОПОЕТИКА ОПОВІДАННЯ ТЕТЯНИ БЕЛІМОВОЇ «СТОП-КАДР»

Українська література активно доводить, що кіномистецтво вже давно стало її невід'ємною частиною. Тяжіння до кінопоетики спостерігається не лише у літературних текстах, створених у знакові для кінематографа 20–30-ті рр. чи 60–70-ті рр. ХХ ст., що найбільше привертають увагу українських дослідників (Н. Бернадська, Л. Горболіс, С. Підопригора, О. Пуніна, Я. Цимбал, В. Чуйко), але й у текстах початку ХХІ ст. (Т. Свербілова). Список авторів, які активно послуговуються кінематографічною поетикою, постійно поповнюється новими іменами.

Українська літературознавиця, викладачка і двічі «коронована» (літературна премія «Коронація слова») письменниця Тетяна Белімова (1976 р.н.) активно застосовує інтермедіальну поетику. І це спостерігається не лише у її знакових романах «Київ.иа» (2013) та «Вільний світ» (2014), а й у малій прозі, зокрема у збірці оповідань та новел «Трояндовий джем» (2015). Слід зауважити, що постать авторки і сьогодні не знаходиться в центрі активних наукових зацікавлень літературознавців, лише поодинокі наукові розвідки присвячені романам-переможцям (С. Журба [2], Н. Ліхоманова [3], С. Філоненко [4]). Що ж до малих жанрів, то вони випадають з поля зору науковців, хоча свою творчість авторка розпочала саме з них. Так, у передмові до збірки «Трояндовий джем» Т. Белімова зазначає: «Спершу написання маленьких оповідань, новел, есе, які розміщувалися в Інтернеті, роздруковувалися й передавалися друзям читачам, а деякі з них навіть публікувалися в солідних часописах, таких, скажімо, як “Дніпро” чи “Літературна Україна”. Так, може, було б і досі, коли б я не написала свій перший роман і не надіслала його на “Коронацію слова”» [1, с. 5]. Спочатку «бронза», а потім й «золото» на «найбільш знаному і престижному конкурсі у галузі літератури», відкрили шлях до читача й «малим жанрам».

Інтермедіальний дискурс малої прози Т. Белімової надзвичайно різноманітний. Авторка вплітає у свої тексти коди різних видів мистецтва – живопис, скульптуру, хореографію, інсталяцію, музику, кіно, оприявнюючи широку палітру міжмистецьких зв'язків. Інтермедіальні коди органічно входять у структуру тексту, дозволяючи глибше проаналізувати його рецептивний ресурс на композиційному, образотворчому та жанровому рівнях. Крім того, текст постає продуктом «інтенцій митця», він «являє собою чітку ємну парадигму, що реалізує себе через процедуру сприйняття» [5, с. 6], його своєрідність продукується особливостями художнього мислення автора, його світобаченням і рецептивними потребами, тому звернення того чи іншого літератора до інтермедіальної поетики аж ніяк не випадкове.

Зокрема, кінематографічна поетика яскраво проявилася в оповіданні Т. Белімової «Стоп-кадр», сюжет якого презентує кілька епізодів з життя

кінорежисера. Вже паратекстуальний комплекс готує реципієнта до відповідного сприйняття тексту й підказує його наскрізну тематику – кіномистецтво. Знайомство з ключовим персонажем – Мирославом – «відомим режисером», що приїхав у «місця свого дитинства, аби підібрати “натуру” для нової картини» [1, с. 85], відбувається у зав’язці оповідання. Власне, його «начерки до нового фільму» стають одночасно зачином і літературного тексту, і його записів. Проте Т. Белімова не лише окреслює кінематографічну персонифікацію свого оповідання, а й пропонує читачеві одразу зануритися у складний творчий процес «вибудовування» кіносценарію: «“Це неодмінно треба обіграти – таке протиставлення: яблуня, вся у білому шумовинні, ніби наречена, на фоні зеленого-зеленого листя, і майже голий горіх”, – зупинився й швидко пише просто на коліні, а літери, великі й розмашисті, лягають у простому зошиті в клітинку, на обкладинці якого виведено одне-однісіньке слово – “Марина”» [1, с. 85].

Кінематографічна рецептивна настанова даного оповідання обумовлена також активним залученням технічних прийомів кінопоетики. Вже з перших абзаців читач поринає у «кінематографічну стихію» з використанням ретроспекції, монтажу, середнього та крупного плану, деталізації: «Напівоберт голови! Стоп! Знято? Це він наближається до дерева? Дерево наближається до нього? Він стоїть під яблунею, тією самою яблунею! Коли це було? десять, п’ятнадцять років тому? А може, лише вчора? Він і вона... Вони стояли тут, під цією яблунею. Мирослав відсторонюється й ніби бачить себе – ще зовсім юного хлопчика... Ось він закохано дивиться на неї, ніби вперше бачить: білий цвіт поволі осипається на її темне волосся, заплетене у дві довгі коси. <...> Може, він уже тоді знав, що стане режисером, і увага до деталі – то буде вже щось непроминальне для нього? Головне в її обличчі – очі! Великі, дитинні, темні очі. Від цього її погляду важко дихати... І хочеться зафіксувати цю мить назавжди. Просто заплющити очі й сказати: “Стоп-кадр!”» [1, с. 85]. Ретроспективні кадри вмонтовуються у теперішнє, стираючи межу між спогадом і реальністю. При цьому не слід забувати, що досить часто сюжет оповідань будується на зіставленні часу.

За допомогою ж «суб’єктивної камери» читачу надається можливість побачити «крупним планом» всі «деталі» очима персонажа. Навіть яблуня, яблуневий цвіт, які неодноразово згадані в оповіданні, може тлумачитися як кіноалюзія, що встановлює своєрідний інтертекстуальний діалог з відомими кадрами «Землі» О. Довженка чи «Криниці для спраглих» Ю. Ілленка. Відповідно може сприйматися й фрагмент «летять журавлі», де слова алюзивно конотують з відомим однойменним фільмом М. Калатозова: «Широким ясним весняним небом летять журавлі – самотня пара, що прямує десь до свого розлогого, вимощеного на високому стовпі гнізда. Ще березнем принесли вони нову весну й нову надію в Україну. Мирослав фільмує їхній політ на свій айфон. Ці кадри мусять увійти до його фільму! Конче мусять! Ця картинка відкриватиме стрічку, а ще... цвіт яблуні» [1, с. 87].

Монтажний принцип архітектонічно-композиційної моделі оповідання «Стоп-кадр» зафіксований авторкою умовним поділом тексту на кадри з часовими лакунами між ними. Власне, покадровий запис кіносценарію екстраполюється на покадрову фіксацію життя самого режисера: «Наступний кадр. Минув рік, ніби ще один день календаря. Став старшим, але чи мудрішим? Досвідченішим? Час покаже. Знову весна. Проте цього року якась холодна, непривітна. Щойно мжичило, а зараз сірі хмари ледь розповзлися, і на небо, ніби на імпровізовану сцену в сільському клубі, вилазить бліде й схарапуджене сонце» [1, с. 86]. Фрагменти описів-роздумів (своєрідна ремарка) органічно сполучаються з подієвістю та діалогами, що імітує стилістику кіносценарного письма. Крім того, Т. Белімова у структуру оповідання, ніби стираючи межу між текстами, вмонтовує кіносценарний наратив:

«Марина – гарна собою дівчина років вісімнадцяти. Вона худорлява, струнка. Порається на невеличкій кухні. У хаті, крім неї, ще її тато.

Кадр перший. Батько сидить на бамбетлі у більшій хаті, Марина визирає з кухні. Вона занепокоєна, бо відчуває батькову тривогу. <...>

Кадр другий. Діалог батька й доньки.

– Вберися у щось темне... Кінь уже тебе чекає! Поїдеш тихцем до старого млина в лісі. Візьмеш мішок. Як хто зупинить, скажеш, не чула, що там вже не мелють...

Марина мовчки виконує батьків наказ. Він змокрів від хвилювання, на виду йому проступили червоні плями. Важко дихає. Вагається. Не певний, чи правильно чинить. Може, все ж поїхати самому?

– Тату! Не хвилюйтеся! Зі мною все буде гаразд! – каже тихо Марина.

Вона вбралася у сіру домоткану спідничину, а на голову накинула чорну бабину хустку.

Батько непомітно хрестить її, коли вона вже обернулася до дверей, але вголос сердито, аби приховати хвилювання:

– Давай там хутко! Не барися! Не до шлюбу йдеш! Аби одна нога тут, друга – там!» [1, с. 86–87].

Кіносценарний текст перед читачем/глядачем яскраво візуалізується, умовно перетворюючись на кадри фільму, фіксовані режисером на камеру: «Стоп! Знято! Але чи здійснить він коли насправді свою мрію? Приїде до рідного села, щоби знімати кіно про свій рід, простий, український, чия історія – то повторена у мініатюрі історія цілої України? Кошти... Уся проблема у коштах, точніше, у їхній нестачі...» [1, с. 87].

Кінематографічна тематика розширюється, позаяк авторка вустами героя озвучує актуальну проблему сучасного українського кіно – постійну нестачу фінансування. Проте означена колізія оповідання отримує свою розв'язку, меценат таки знайшовся: «Бізнесмен, доволі заможний, аби дозволити собі спонсорувати мистецтво. З тутешніх, але вже понад двадцять років, як виїхав до Америки. Успішний, раціональний, тверезий тим західним (із роками набутим)

усвідомленням своєї значущості, цей несподіваний меценат ні на чому не наполягав і навіть сценарій проглянув (як виглядало) цілком побіжно. До згадування свого імені у титрах поставився також байдуже: “Можете згадати, якщо це необхідно”» [1, с. 88]. Дружиною цього бізнесмена виявилася українка Марина – перше кохання нашого режисера і праобраз головної героїні майбутнього фільму. Ідентифікація жінки свідомістю режисера подається також в кінематографічному ключі: «Стоп-кадр! Стоп-дихання! Стоп-мрія! Це ніби в кіно! І це зовсім не те, що в кіно! Це ж його, Мирославо, перше кохання! Чи лише обрис? Силует того, що було чи лише намріялося?..» [1, с. 88]. Однак омріяний образ з минулого та реальна жінка виявилися «чужими» одна одній, позаяк теперішня «лялька Барбі» не пробуджувала у режисера «жодних емоцій» [1, с. 89]. Тому рішення щодо акторки на роль головної героїні у режисера виникло спонтанне: – Знаєш, Марино, хай ту саму Марину у стрічці зіграє моя Мирося, а для юнацьких років ми знайдемо подібну до неї дівчину» [1, с. 90]. Пропозиція, що найперше здивувала дружину, але, водночас, викликала почуття справжньої вдячності.

Таким чином, оповідання Т. Белімової «Стоп-кадр» постає яскравим сучасним зразком активної взаємодії літератури та кіномистецтва, де кіно оприявнює себе не лише у зрізі тематики та персоносфери. Ключові прийоми кінопоетики (ретроспеція, монтаж, кадрування, середній та крупний план, деталізація) вмонтовуються у структуру традиційного літературного жанру, презентуючи, водночас, своєрідний жанрологічний експеримент, що дає можливість розглядати його як зразок кінооповідання. Водночас, дані прийоми дозволяють виявляти нові рецептивні та інтерпретаційні властивості тексту та поглиблено дослідити специфіку “інтермедіального бачення” письменниці.

### Література

1. Белімова Т. Трояндовий джем. Київ : Брайт Стар Паблішинг, 2015. 120 с.
2. Журба С.С. Жанрові модифікації роману “Вільний світ” Т. Белімової. *Літератури світу: поетика, ментальність і духовність* : збірник наукових праць / гол. ред. д.ф.н. С.І. Ковпик. Кривий Ріг, 2017. Вип. 9. С. 61–69.
3. Ліхоманова Н. Спогади та ідентичність: у пошуках вільного світу Тетяни Белімової. *Проблема ідентичностей у сучасній українській літературі: виміри “Коронації слова”*: монографія / наук. ред. Н.І. Богданець-Білокаленко, О. О. Бровко. Чернівці : Видавничий дім “Букрек”, 2018. 224 с.
4. Філоненко С. Масова література в Україні: дискурс/ гендер/ жанр: монографія. Донецьк : ЛАНДОН-XXI, 2011. 432 с.

## СОН ЯК ЕКФРАЗИС В ПОЕЗІЇ АРСЕНІЯ ТАРКОВСЬКОГО

Естетика та атмосфера сну пронизує всю поетичну творчість Арсенія Тарковського, налагоджуючи хаотичну образність і створюючи особливий візуально-естетичний простір поезії автора, дослідження якого передбачає визначення семантики сну і його художньої та екфрастичної функцій у поезії А. Тарковського.

Виходячи з положень щодо літературного сну як вербального феномену, що є свідомим творчим творінням автора, увага якого направлена на світ у широкому вимірі або включає повідомлення для інших, можна відзначити ключову рису літературного сну, яка важлива в контексті мети дослідження – це *функціональність*, на відміну від реального сну. Якщо сон – це феномен або інтерпретований або вербалізований готовий досвід, то автор використовує *сон в літературному творі для виконання художньо-естетичних задач*, у чому і полягає його функціональність. Керол Шраєр і Келлі Балклі (Carol Schreier і Kelly Bulkley) також вказували на функціональну особливість літературного сну, таку як метод художнього оформлення – а «framing mechanism which the author chooses to convey something that would lose its desired effectiveness of directly stated, simply represented, or incorporated into the main narrative stream» [7, ст. 2-3].

Відповідно, функціональність літературного сну полягає у досягненні художньо-естетичних цілей і може, таким чином, розглядатися в контексті явища екфразису. Оскільки екфразис передбачає художнє вираження засобами та художніми особливостями іншого виду мистецтва або жанру, то в нашому випадку таким, умовно кажучи, «жанром» або художньою формою виступає сон.

*Художні властивості сну.* Митці звертаються до сну, оскільки невизначена, нераціональна, вільна природа снів, яка дає широкий простір для тлумачень, інтерпретацій, асоціацій та нашарувань значень, є бажаним орієнтиром поетичності, якої поети намагаються досягти. Цілком зрозуміло, чому поети, особливо поети-модерністи, так прагнули імітувати естетичні особливості сну. Запозичуючи у сну естетичність та невизначеність образів, які допускають багатозначність і широку можливість трактувань, літературний сон не тільки досягає довершеності метафоричності художньої мови та художнього світу, але й допомагає поєднати часи, покоління та розширити жанрові особливості твору, адже, на відміну від реального сну, літературний сон – не тільки «про сон», але він розширює своє функціональне призначення, говорячи про майбутнє, теперішнє і майбутнє, які поєднуються в ньому, може бути формою пророцтва, сповіді або навіть внутрішнього осяяння. Такої метафоричності досягає поезія А. Тарковського завдяки імплементації сну на різних рівнях. У різні періоди творчості А. Тарковський настільки часто апелює до сну та символіки сну, що навіть

непозначена експліцитним маркером сну решта його поезії починає суб'єктивно сприйматися та прочитуватися скрізь призму поетики сну, поєднуючи вірші, все життя поета в різні часи у гармонійне ціле, в єдиний сон про Дім – узагальнений ціннісний образ та мотив творчості Арсенія Тарковського, а також його батька – кінорежисера Андрія Тарковського.

Спираючись на маркери літературного сну, визначені дослідниками, такими як Л. Портер (Lawrence M. Porter), Норман Холланд та ін. [7] виділимо декілька з них, відзначені в поезії А. Тарковського, класифікуючи їх, в свою чергу залежно від специфіки їх виявлення, на *експліцитні* та *імпліцитні*.

1. *Експліцитні* маркери сну – це маркери, які прямо «анонсують» наявність сну у тексті – «the author announces “a dream” when he & she really means that we are about to encounter a different level of meaning such as allegory, divelenty, inspiring visions, encounter with the supernaturals» [7, с. 31]. Такими маркерами слугують 1) *сни-індикатори*, втіленні, наприклад, в словах «сон», «сновидіння», «марення» і т.п. Прикладами втілення індикаторів сну є наступні рядки з поетичних творів А. Тарковського: «Я боюсь, что слишком поздно / Стало *сниться* счастье мне», «Я так давно родился, / Что говорит не могу, / И город мне *приснился* / На каменном берегу», «*Сновидения* ночи и бабочки дня, / Здравствуй, всё без меня и вы все без меня», «И это *снилось* мне, и это снится мне, / И это мне ещё когда-нибудь *приснится* (курсив мій – Н.О.)» [4]

2. *Імпліцитні маркери сну* - це внутрішні, художні засоби створення семантики та атмосфери сну. Імпліцитними маркерами сну, присутніми у творчості А.Тарковського, є:

1) специфічні візуальні образи, пов'язані з темрявою, невизначеністю, туманністю, солярні образи, такі як зорі, мість и т.п., а також наявність засобів штучного освітлення. У Тарковського це солярні образи: «А я лежу на дне речном / И вижу из воды / Далекий свет, высокий дом / Зеленый луч звезды» [4]. Ракурс «знизу», «з морського дна» на світло зверху заповнює цю дистанцію семантикою темряви ночі, а також присутність штучного освітлення та місяця як повторюваного солярного образу сну. Так само протиставлення темряви знизу та світла зверху за допомогою підкреслення «глибини» криниці і «високої зорі» («Мне в черный день приснится / Высокая звезда, / Глубокая криница, / Студеная вода» [4]);

2) вторгнення підсвідомого в наратив сну. Норман Холланд зазначив: «So we may told that sleep is creativity, madness in insight, disgrace is triumph, and death as liberation. This interpretive gesture integrates the literary dream account into the overall aesthetic structure, by connecting it to an overarching network of meanings» [7, с. 39]. Підсвідоме реалізується за допомогою лінгвістичних засобів, які роблять текст «понадвизначеним» («superdetermined» [3]) за допомогою повторів, каламбурів, силапсів, конфліцій (злиття) та «недовизначеним» («underdetermined») – еліпси, антитези, літоти, претирації [3] 2) поезія А.Тарковського – це суцільна гра підсвідомого, яка «захлинається» образами та сенсами, прагнучи передати марево

почуттів, осяянь та досвіду, яким важко підібрати рамки дефініцій та вираження, що призводить, по-перше, до всіх цих повторів у складі фрази – («и это снилось мне, и это снится мне, и это мне еще когда-нибудь приснится»), антитези («протиставлення низу і верху, дна і висоти, темряви-світла») та ін, а також нашарування сенсів, часів і мотивів крізь призму свідомості єдиного авторського суб'єкта, який поєднує теперішнє, майбутнє, минуле.

3) повторюваним у поезії і значущим для автора є образ дзеркала, яке слугує відображенням минулого ліричного героя і, водночас, справжньої сутності життя, яке він втратив, за яким сумує і до якого він прагне: «И мнится мне, что жизнь моя двоится, / Что я с тобою в зеркале моем, / Пока тебя моя рука стыдится / И в темный час ощупывает дом» [5, с. 95]. Дзеркало пов'язане з дзеркальною функцією пам'яті, яка кристалізує з минулого та життя найбільш суттєве, універсальне і цінніше для ліричного героя, яке у відображенні стає символічним і метафоричним, наповнюючись вічним сенсом і бажаним мабуттям. Споріднену функцію дзеркала виконує сон, що також відсилає до втраченого минулого і істинної сутності буття, про що зазначають Н. В. Лактіонова та С. В. Бука [2]. У вірші «Під прямим кутом» сон і скло буквально виступають синонімами один одного: «Друг друга потеряли в давке / и порознь вышли с двух сторон, / И бережно несем, как сон, / Оконное стекло из лавки» [4]. Сон/дзеркало зберігає і відображає життя в цілісності та поєднанні роз'єданого, а також виконує функцію пам'яті – пам'яті суттєвого, що виходить за рамки просто спогаду.

*Семантичне значення сну.* Категорія пам'яті у А. Тарковського виходить за межі розуміння її як простого акту пригадування та спогадів або суму за втраченим. Як ми вже відзначили, пам'ять відображає вічну цінність буття поза межами часу і простору, узагальнену в символі Дому. Таким образ Дому як вічного ідеалу, до якого ліричний герой прагне повернутися, постає завдяки перетворюючій функції пам'яті, яка наділяється творчою та активною функцією, і тому події минулого постають не просто як пасивні спогади минулого, за якими сумує автор, а прагненням майбуття. Пам'ять реалізується як ніцшеанське «вічне повернення», але не в сенсі песимістичного кола репетицій без просвітлення, як у Ніцше або Еклезіаста, але в сенсі перетворюючого, просвітленого повернення до ціннісних основ буття ліричного героя. Даною формою втілення пам'яті, або вічного повернення, постає мотив сну, і, відповідно, *семантичним значенням сну є тема пам'яті.* У вірші «И это снилось мне, и это снится мне» «снился» стає синонімом пригадування, а «все, что я видел я во сне» - спогадами минулого.

Сон-пригадування постає не тільки як спогад про минуле, але також про теперішнє і майбутнє, що відзначається дієсловами форм минулого, теперішнього та майбутнього часів: «и это снилось мне», «и это снится мне», «и это еще когда-нибудь приснится». Сон – це бачення не тільки минулого, а й теперішнього і майбутнього, що виводить категорію функцію пам'яті із детермінованості часовими рамками минулого; це спогад та бачення сутності буття, яким воно було

і до якого ліричний герой прагне повернутися. Отже, сон функціонує у формі *пригадування*, або минулого, *передбачення*, або майбуття («І город мне приснился»), пригадування з теперішнього про майбутнє через просторове дистанціювання («І вижу из воды / Далекий свет, высокий дом»), *пророцтва-попередження* («Нам снится немая, как камень земля») та *мрії* («боюсь, что слишком поздно / Стало снится счастье мне...») [4].

Узагальнюючою ілюстрацією різних часових просторів сну можна назвати вірш «Малютка-жизнь», в якому сон наповнюється семантикою життя в цілому, поєднуючи минуле, теперішнє і майбутнє, яким немає розмежування: «А! Этот сон! Малютка-жизнь, дыши/ Возьми мои последние гроши,/ Не отпускай меня вниз головою/ В пространство мировое, шаровое» [4].

Таким чином, базуючись на наведених вище ознаках літературного сну і його прикладах з творчості А. Тарковського, ми можемо впевнитися в естетичних та візуальних його особливостях, що дозволяє говорити про сон в контексті явища екфразису. Також виходячи з визначеного семантичного значення снів, екфрастична функція сну пов'язана з категорією пам'яті, а отже, *змістом* екфрастичного вираження сну в творчості А. Тарковського постає *пам'ять*, яка через форму сну як естетико-художню функцію відтворює свої візуальні властивості. Пам'ять володіє образністю та художністю, адже вона здійснюється всередині суб'єкта пригадування: в акті пригадування і спогаду бере активну участь бере уява, яка відтворює та візуалізує події минулого за допомогою образів, і тому спогади постають не як пасивні феномени, а завжди «перероблені» і наділяються індивідуальною суб'єктивністю. На цю перетворюючу та «оживляючу» функцію пам'яті вказував Марк Фріман: «In these moments of remembrance – occurring in the present – the reality of “past present” is evoked with a richness and depth that was impossible to grasp and to evaluate when they were experienced» [6].

Очевидно, обидва – пам'ять та сон володіють образністю. Наш вибір звернення до сну зумовлений, по-перше, інтересом до даного явища як літературного феномену і з точки зору функціонування в тексті; по-друге, частотним зверненням Тарковського до сну, який пронизує всю його творчість і створює індивідуальну художню естетику та візуальну образність, що дозволяють розглядати поезію Тарковського в контексті явища екфразису. По-третє, дуже часто пам'ять втілюється у формі сну, і саме символічність та метафорична багатозначність літературного сну розкриває і розширює художні та функціональні особливості пам'яті. На нашу думку, пам'ять у вузькому і буквальному сенсі – більше конкретний феномен без допоміжних художніх засобів її вираження, якими виступає художнє мовлення та художні засоби, в той час сон – більш метафоричний, багатозначний, динамічний і синкретичний завдяки здатності поєднувати непоєднане і свободі художнього вираження, що і сприяє досягненню сном вражаючої візуальності. Естетичні можливості літературного сну дозволяють



відтворити в єдиному художньому просторі «звезду, и человеку, и птицу», «и явь, и сны, и смерть», минуле, теперішнє і майбутнє – «я был, и есмь, и буду».

Лоуренс Портер відзначав, що, на відміну від реального сну, літературний сон не передбачає чітких визначень та відмежувань від інших жанрів та психологічних станів: «Literature tends not to distinguish between dreams, fantasies, hallucinations, and visions» [7, с. 31]. Художня та семантична невизначеність сну в літературі дозволяє йому виконувати функції пророцтва, передбачення, попередження, марева, мрій, роздумів, духовних, внутрішніх осянянь і одкровенень і т.д. Сон як втілення пам'яті, яка допомагає подолати часовий бар'єр, вийти за рамки свідомого, створити гармонійне ціле, єдиний художній простір поєднання ціннісних компонентів буття ліричного героя.

Узагальнюючи, ми можемо зробити висновок, що художньо-естетична функціональність та високопоетична та образна особливість літературного сну наділяє його здатністю виконувати екфрастичну функцію. Змістом екфрастичного втілення стає пам'ять, яка візуалізується метафоричною і багатозначною мовою сну, а також здійснює функцію пам'яті як «вічного повернення». Художніми прикладами візуалізації пам'яті через сну стають образи дзеркала, дому, «людини», «хвилі і птаха» тощо. Гармонійне поєднання цих образів здійснюється не через логіку, а через символічну і метафоричну невизначеність і багатозначність сну, який виводить категорію пам'яті за межі часових і просторових рамок і, в кінцевому підсумку, візуалізує єдиний простір Дому як цілісності життя, як цінності, до якої ліричний герой прагне повернутися і є вічним образом жаданого майбуття.

## Література

1. Закроева, Г. А. Сновидения Юрия Живаго в Контексте Романа Б.Л.Пастернака" Доктор Живаго". Известия Смоленского государственного университета 2016, No. 3, ст. 52–61.
2. Локтионова, Н.; Бука, С. “И Отражаются в Зеркале Твоем...” (Образ Зеркала в Лирике Арсения Тарковского и Кинофильме “Зеркало” Андрея Тарковского). 2019, 1608, 245 с.
3. Павловская, И.Г. Образы Пространства и Времени в Поэзии Арсения Тарковского, Волгоградский государственный педагогический университет, Волгоград, 2007. <https://dspace.kpfu.ru/xmlui/bitstream/handle/net/154348/0-768603.pdf?sequence=-1>.
4. Тарковский, А. “Судьба Моя Сгорела Между Строк”: Стихотворения / Арсений Тарковский; Азбука, Азбука-Аттикус: СПб, 2021, 400 с.
5. Canovas, F. This Is Not a Dream: Drawing the Line between Dream and Text (The Example of Modern French Narrative). *The Journal of Narrative Technique* 1994, 24 (2), 114–126.
6. Freeman, M. Narrative Integrity: Autobiographical Identity and the Meaning of the " Good Life". J. Brockmeier, & D. Carbaugh (Red.), *Narrative Identity*, 2001, ст. 75-102.
7. Rupprecht, C. S. *The Dream and the Text: Essays on Literature and Language*; State University of New York Press.: Albany, NY, 1993, 235 с.

## РАМКОВІ ЕЛЕМЕНТИ У ПОЕТИЦІ ФІЛЬМІВ П. П. ПАЗОЛІНІ

Як режисер-філолог, який гостро відчував семантичний ресурс будь-якої структури і мислив структурно, Пазоліні вочевидь добре розумів смислоутворювальні можливості рамкових елементів, як-от назва, епіграф, або – у структурі фільму – титри. Всі ці позатекстові одиниці ніколи не виконують у Пазоліні лише інформативну функцію, а повноцінно беруть участь у створенні смислової тканини кінотвору.

Майже в кожному фільмі Пазоліні титри, оформлені особливим чином, позначають собою певні смисли, розгорнуті далі в кінотексті, або ж завдають певний вектор розуміння даної кінострічки. Наприклад, у фільмі «Птахи великі та маленькі» титри є римованими й озвученими речитативом під музику, жартівливо представляючи кожного з творців фільму в стилі народного фарсового дійства. Тим самим титрами одразу акцентовано притчево-фарсову умовність поетики фільму.

Але в першу чергу і в більшості випадків титри у Пазоліні маркують фільм саме як текст, фізично імітуючи фактуру книжкової сторінки: часто титри у нього оформлюються як стилізація змісту книги: чорні літери на білому тлі, набрані шрифтом друкарської машинки, де між іменами виконавців та їх персонажів проставлені крапки, як між назвою розділу та номером сторінки у змісті книги.

Так само не дають забути про текстову природу фільму такі рамкові елементи, як посвяти (пам'яті Папи Іоанна ХХІІІ – в «Євангеліє від Матфея») та епіграфи, або ж своєрідні «передмови», які Пазоліні застосовує у кількох фільмах («Теорема»: «І тоді Господь переконав людей іти в пустелю» - звучить за кадром після титрів як епіграф; або ж «Свинарник», де ще до початку титрів озвучуються тексти, ніби вибиті на мармурових плитах, що в них «екстраговано» основні смисли фільму). А до титрів фільму «Сало, або 120 днів Содому» додається ще й «Обрана бібліографія», завдяки якій фільм позиціонується як не тільки художнє, а й наукове висловлювання.

Окремий смисловий простір формують і назви фільмів Пазоліні – як самі по собі, так і у кореляції одна з одною. Зокрема, між назвами перших двох його фільмів встановлюється концептуальний зв'язок не тільки завдяки спільній для них проблематиці соціального неблагополуччя, що її Пазоліні розробляє з позиції співчуття маргіналізованим героям як «героям часу» повоєнної Італії. Назвами обох фільмів стають не імена а прізвиська героїв – «Аккатоне» (це слово перекладається як «жебрак») та «Мама Рома» – і привертання уваги до прізвиська, яке витісняє собою справжнє ім'я героя та, відповідно, героїні у цих фільмах, безумовно, підкреслює акцент на маргінальному статусі цих героїв та на самій проблемі маргіналізації великої частки населення Італії у неблагополучні роки після Другої

світової війни. З іншого боку, кореляція через назву між постатями героїв Анни Маньяні та Франко Читті сприяє актуалізації їх архетипної основи, так що в Аккаттоне починає у збільшеному масштабі проявлятися архетип жертвовного сина, а в Мамі Ромі – архетип багатостраждальної матері.

Звернімо увагу також і на назви фільмів за мотивами літературних творів, яких є переважна більшість у кінодоробку Пазоліні. Майже завжди він зберігає у фільмі назву книги-першоджерела, навіть у випадку, коли екранізує Євангеліє, тим самим акцентуючи відсилання до літературної основи фільму, навіть коли вона постає суттєво трансформованою у кінотворі.

Але найважливіші функції виконує у Пазоліні рамка як композиційний принцип, що формує конструкцію «тексту в тексті» в її різноманітних варіантах. Перший з таких варіантів – оповідна рамка на кшталт рамкового сюжету новелістичної збірки. Пазоліні демонструє особливу прихильність до цього метажанрового утворення, звертаючись до екранізації двох творів, що є взірцевими зразками такої текстобудови: «Декамерону» Дж. Боккаччо та «Кентерберійських оповідань» Дж. Чосера. При цьому Пазоліні не зберігає зовсім («Декамерон») або гранично редукує («Кентерберійські оповідання») автентичний рамковий сюжет (чуми у Флоренції та паломництва до абатства Кентербері відповідно), натомість активізуючи постать носія рамкового сюжету – митця, роль якого в обох фільмах Пазоліні виконує сам (в «Декамероні» це художник, для якого герої боккаччівських сюжетів стають моделями для зображених на його фресках персонажів біблійної історії; в «Кентерберійських оповіданнях» це сам Чосер). Таким чином у власних «Декамероні» та «Кентерберійських оповіданнях» через рамкову композиція Пазоліні вибудовує багаторівневу структуру «автор у його подвійній іпостасі (автор літературного твору і автор фільму) – персонаж-репрезентант автора в творі (митець-«оповідач», Чосер-персонаж)».

По-особливому функціонує в фільмах Пазоліні і кільцевий різновид рамкової композиції, через який реалізується подвійний хронотоп твору (такі рамкові побудови знаходимо у фільмах «Птахи великі та маленькі», «Цар Едіп», «Свинарник», «Сало, або 120 днів Содому»). В усіх названих фільмах рамковий і серединний сюжети складають у своїй взаємооберненості не оповідне, а образно-семантичне утворення. І в першу чергу вони постають компонентами макро-метафори, на яку, саме завдяки рамковій композиції, перетворюється фільм.

В цілому можна підсумувати, що рамкові елементи у кінотворах Пазоліні створюють активне поле авторефлексії та звертають увагу глядача на структуру та поетику його фільмів, оприявнюючи їх текстову природу.

## МОТИВ ВІЙНИ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ МЕРЕЖЕВІЙ МІКРОПОЕЗІЇ

Сучасний розвиток людства безсумнівно проходить під сильним впливом глобалізаційних процесів. В економіці, політиці, науці, релігії та мистецтві відбуваються значні зміни і модифікації. У зв'язку з новими реаліями інформаційного, постмодерного та цифрового суспільства маємо нові тенденції в художній літературі. Однією з головних змін у сфері словесного мистецтва є поява та розвиток мережевої літератури, яка стала результатом стрімкого розвитку науки та технологій, виникнення електронних носіїв і глобальної мережі Інтернет.

Мережева література (віртуальна література, Інтернет-література) – це різновид літературного мистецтва, де текст залежить від цифрового носія. Інтернет має значний вплив як на текст, так і на його автора. Мережа передусім відозмінює шлях тексту від автора до читача: в Інтернет-просторі для публікації та поширення тексту не потрібні друкарські машини, гроші, дозвіл від влади тощо, що не лише змінює всі комерційні аспекти літератури, але також впливає на форму та зміст самого тексту. Мережева література, органічно поєднуючи різні види мистецтва та використовуючи різноманітні ігрові стратегії, створює нові жанрові форми. Одним із нових видів віртуальної літературної поетичної творчості є так звана «пиріжкова» лірика чи «мікропоезія».

«Пиріжкова» лірика (з її численними жанровими різновидами) сформувалася у 2003 році. Творцями її вважають Владислава Кунгурова (@ al cogol) та Вадима Саханенка (@ sohas), які опублікували у мережі кілька чотиривіршів, написаних білим чотиристопним ямбом без заголовних літер та розділових знаків, після чого відкрили в мережі першу т. зв. «пиріжкову». Пізніше з'явилися інші сайти поезії цього виду, а також групи у соціальних мережах. Так сформувався цілий рух, який об'єднав авторів та шанувальників нового поетичного формату. «Пиріжки», за визначенням авторів, є «зразком лаконічності, образності та глибини думки. Без жодного, до того ж, пафосу та занудності. Коротко, ясно, дотепно і точно в інсайт...» [4]. Чітко прописані формальні канони «пиріжків»: кількість рядків, віршовий розмір, кількість складів, наявність чи відсутність рими та ін. Також застосовуються спеціальні символи (знаки пунктуації, емодзі та ін.), інколи використовується лайка, нецензурні слова та вирази. Тематика «пиріжків» (як і класичної поезії) максимально широка. Можна сміливо сказати, що класифікація ліричних творів за тематичним принципом: пейзажна лірика, інтимна, громадянська, філософська тощо – можлива і тут. Але традиційні теми, зазвичай переосмислюються та подаються в гумористичному чи іронічному ключі. Необхідні ознаки вдалого «пиріжка» окреслюються за аналогією до однойменного

кулінарного виробу – це «свіжість» (актуальність, цікавість, яскравість) та «соковитість, смак» (оригінальність, несподіваний сенс та задоволення від споживання твору).

«Пиріжкова» поезія досить швидко здобула популярність за межами т. зв. рунету. На українських ресурсах «пиріжки» фіксуються з 2011 року. Одним із перших критиків цього жанру та автором першого українського «пиріжка» стає Олександр Ірванець (нар. 1961) – український поет, прозаїк, драматург та перекладач. Він пропонує розглядати «пиріжки» як зразки не поезії, а творчості (поряд з прислів'ями, приказками, примовками). На запитання «Чому в Україні досі немає «пиріжків»? О. Ірванець опублікував досить різкий пиріжок-відповідь:

*Все хочете, як у Росії:*

*Футбол паскудний, мова, час?*

*Що ж, я вам можу підіграти.*

*ВДАВІТЬСЯ ВАШИМ «ПИРАЖКОМ»!*

© Олександр Ірванець [3]

«Пиріжок» Ірванця став, очевидно, першим зразком цього жанру, але не останнім. У 2015-2016 роках у соціальній мережі ВКонтакті було створено групу «Вибрики-верлібрики» – перший український варіант «пиріжкової» поезії. Сьогодні у соціальних мережах активно функціонує український проєкт «Мікропоезія»: це Facebook-спільноти «Мікропоезія», «Віршики-пиріжки», а також Телеграм-канал «Віршики-пиріжки». Адміністратори Facebook-груп так окреслюють можливості та завдання розвитку мікропоезії: «Гумор завжди допомагав людям, адже влучне слово теж підтримує дух. Навіть у цей важкий для України час... Тож кому пишеться – пишіть, борімося із ворогом словом та сміхом!» [2].

Формальні вимоги до мікрівіршів чітко прописані. Серед загальних, наприклад, такі: «Адміністрація групи не схвалює відвертої похабщини, фізіологічних жартів примітивного рівня», «Ми прагнемо до гарної та правильної української мови, тож просимо перевіряти наголоси та уникати русизмів», «Якщо ви використали чиясь ідею, чи хтось вас надихнув, то поряд із своїм ніком пишемо: muzz та нік або ім'я та прізвище тієї людини: © Вільха muzz Іронія» й інші [2]. Окремо наголосимо на правилі, що стосується використання заголовних літер, оскільки у ньому відображено не лише формальний підхід, а й ціннісні орієнтації авторів проєкту: «Усі слова пишуться малими літерами та без розділових знаків. Особисто я наразі принципово пишу Україна з великої, хоч це і не за правилами, ви можете – як вважаєте за потрібне» [2].

Тематичний спектр українських «мікрівіршів» також максимально широкий. Сьогодні ж одним з провідних мотивів мікропоезії стає війна. Автори віршів нерідко супроводжують такі тексти тематичним хештегом #віршівійни. Продемонструємо реалізацію цієї теми у різних жанрових різновидах української пиріжкової лірики.

Перший жанровий різновид у пиріжковій ліриці – це «пиріжок» – неримований катрен, написаний чотиристопним ямбом, кількість складів за рядками 9-8-9-8; текст написаний малими літерами, без розділових знаків і дефісів:

*не вірю я що є в природі  
тварини гірші за русню  
гієни ви такі прекрасні  
коли поставить коло них*

© дядько в  
#пиріжок [2]

Наступним жанровим різновидом мікропоезії є «порошок» – чотиривірш, написаний чотиристопним ямбом з усіченим останнім рядком, кількість складів: 9-8-9-2; другий і четвертий рядки римуються і рима має бути чітка; усічений рядок, як правило, виконує функцію «родзинки» вірша:

*аж степом курява стелилась  
то козаки часів нових  
давали вражим окупантам  
під дих*

© Vel  
#віршівійни [2]

*купити світлі фен чи шубку  
нестерпно мучився кіндрат  
а потім плюнув й задонатив  
донат*

© Меланія Дереза  
#віршівійни [2]

Ще одним жанровим різновидом пиріжкової лірики є «журбинка» – римований чотиривірш написаний тристопним хореем; кількість складів: 6-5-6-5; зазвичай має сумний, іронічно-сумний чи трагікомічний зміст:

*гради щось замовкли  
котик задрімав  
грюкну чимсь над вухом  
щоби не звикав*

© Іронія  
#журбинка [2]

По суті, мікрівірші є черговим досвідом інституціоналізації фатичного мовленнєвого жанру, який можна визначати як вправляння в дотепності, жарт, «стьоб» чи «прикол». Саме тому обов'язковими рисами пиріжкової поезії є гра слів та сенсів, підтекст, пародія, гумор (в тому числі й чорний), іронія тощо. Проте, наявні окремі мікрівірші, у яких тема війни набуває філософського осмислення, а самі тексти передають настрої трагізму, смутку, печалі:

*все буде знову Україна  
і буде виграна війна  
та найстрашніше в перемозі  
ціна*  
© Муля  
#порошок [1]

*усе про що ми тут говорим  
насправді попів і сміття  
в ту мить як хтось боронить наше  
життя*  
© Муля  
#віршівійни [2]

Окремі зразки мікропоезії можна віднести до патріотичної лірики, оскільки в них відображена любов до України, віра в перемогу та світле майбуття:

*не відкриваю таємницю  
це знають навіть дітлахи  
що хто не любить Україну  
лохи*  
© IceBerg muzz stav  
#порошок [1]

*тягар ка\$апфької навали  
народ нескорений знесе  
бо Україна наша понад  
усе*  
© Іронія  
#порошок [2]

Отже, проаналізувавши наявні різножанрові зразки української мікропоезії на тему війни, можемо говорити про їх художньо-рецептивний та гедоністичний потенціал: гумор у віршиках-пиріжках виступає засобом подолання стресу. Сублімація глибоких травматичних переживань, візуалізація екзистенційних страхів, що максимально загострюються в ситуації усвідомлення власної незахищеності та смертності, знаходять промовисте відображення не лише в традиційному мистецтві [див. 5], а й у форматі мережевої мікропоезії.

### Література

1. Віршики-пиріжки. *Telegram*. URL: <https://t.me/pirishki>
2. Мікропоезія. *Facebook*. URL: <https://facebook.com/groups/486144873470726/>

3. Олександр Ірванець. *Facebook*. 5 жовтня 2011 р. URL: <https://www.facebook.com/alekirvan/posts/pfbid09FAzpYahgShZP75n7XtK2DCKnav7e2YWcfQU7LPGD6JVLHmTVQCegNBaufKMHKtXI>
4. Пиріжкова поезія. *AdMe*. URL: <http://www.adme.ru/vdohnovenie-919705/pirozhkovaya-poeziya-369555/>
5. Стоян С. Мистецтво та війна: специфіка художніх трансформацій: Есей. *Філософська думка*. Вип. 3. С. 119–124. URL: <https://dumka.philosophy.ua/index.php/fd/article/view/623>

**Таратута С. Л.**  
(Вінниця, Україна)

## **РОМАН П. ЗЮСКІНДА «ПАРФУМИ» В ДЗЕРКАЛІ КІНЕМАТОГРАФА: ЗАСОБИ ВТІЛЕННЯ АВТОРСЬКОЇ КОНЦЕПЦІЇ**

Проблема екранізації художніх творів, яка стала складовою компаративістики, дедалі ускладнюється із збільшенням кількості кіноадаптацій. Дискусії щодо співвідношення літературного твору та його кіноверсії знайшли своє відображення в наявності різноманітних класифікацій екранізацій, зміні підходів до їхнього дослідження. Семіотичний підхід, який фактично витіснив порівняння творів кіно та літератури за критерієм схожості/несхожості, презентує кіноадаптацію як «результат інтерсеміотичного перекодування, <...> відтворення написаного слова аудіовізуальними засобами кінематографа» [2, с. 129]. Саме з цих позицій можна пояснити різне ставлення до одних і тих же екранізацій, адже співвіднесеність літературних образів та їхнього кіновтілення – процес, який у свідомості читача-глядача переломлюється крізь призму його образного мислення, фантазії, уяви, – ускладнюється через візуалізацію, яка надає підсвідомим уявленням чітких персоналізованих рис, як результат, людина може бути «шокована отілесненням персонажів» [1, с. 92]. «Реалістична конкретність кінознака часто відповідальна за деформацію, редукцію або, навпаки, інформативне збільшення смислових кодів фільму порівняно з його літературним першоджерелом» [1, с. 93]. Цей факт та намагання режисера втілити в кіноверсії власне прочитання твору завжди призводить до складного діалогу між творцем кіноадаптації та автором літературного першоджерела.

Роман П. Зюскінда «Парфуми», виданий у 1985 р., одразу став світовим бестселером. Він був перекладений 47 мовами і виданий загальним накладом більше ніж 12 мільйонів примірників. Шалена популярність твору неодмінно мала привести до його екранізації, на яку чекали. Водночас було зрозуміло, що специфіка змісту роману значно ускладнить його постановку. В цілому так і сталося. Враження від кіноверсії були дуже різні.

Режисер Т. Тиквер одразу поставив перед собою дуже складне завдання, адже йому необхідно було передати на екрані за допомогою візуальних засобів те, що відтворити в такий спосіб майже неможливо – запахи. Отже, питання



інтерсеміотичного перекодування, постало тут ще гостріше. Більше того, у даному випадку маємо справу з подвійним перекодуванням: перший раз у романі, коли автор словесно імітує різні запахи (від приємних до потворних), фактично перекодовуючи одну знакову систему в іншу, і вдруге – у кінострічці, коли все це отримує аудіо-візуальне втілення.

Зазначимо, що головний герой твору не просто неговіркий, його мовлення як в романі, так і в кінострічці зведено до критичного мінімуму: він не висловлює своїх емоцій вербально, не пояснює свої враження та почуття. Отже, для цього використовуються інші засоби, найголовнішими серед яких стають крупні плани. Застосовуючи їх, режисер акцентує увагу на звалищі сміття на рибному ринку, який став місцем народження головного героя, пацюках, які живляться там. Зазначений засіб перекодування, використаний режисером, базується на апперцепції – залежності сприйняття від попереднього досвіду, наявності певних знань, без якої інтерсеміотичний перенос був би неможливий. Саме в такий спосіб підкреслюється антиестетизм сцени народження, який, безумовно, має сильне ідейне навантаження в концепції образу героя твору. Цей антиестетизм може тлумачитися як мотивація подальших дій Гренуя, а може сприйматися як яскрава антитеза: людина з непересічно тонким нюхом, яка буде створювати дивні парфуми, приходять у цей світ зі страшного смороду, який викликає огиду і жах. Варто зазначити, що реалістичність кінознака в цій сцені значно підсилює враження, яке читач отримує, сприймаючи словесний опис у романі.

Гренуй змальований як людина, не схожа на інших. За романом він пізно починає говорити. Він інакше, ніж інші діти у притулку, де він мешкає, сприймає світ – через запахи. Його словниковий запас надзвичайно обмежений, адже там тільки ті слова, що називають предмети, які пахнуть. Отже, крупним планом у фільмі показані предмети, які завдяки своєму запаху допомагають герою досягнути оточуючий світ та навчитися говорити. Фактично епіграфом до всієї стрічки є крупний план носа головного героя із дуже активними ніздрями.

Певну роль у передачі запахів у фільмі відіграють кольори. Кольорова гама роману не дуже розгалужена. Чорно-білі сцени дитинства героя, що було сповнене ненависті або просто бездушного ставлення оточуючих, змінюється захопленням різнокольоровими пляшечками із чарівними ароматами у парфумерній крамничці, які є сенсом життя Гренуя. Кольорами відзначений найпродуктивніший період життя героя, коли він працює в парфумера Бальдіні, переймаючи від нього необхідні для творчості знання і навички.

Яскравою плямою в пам'яті глядачів закарбовуються жовті сливи (навмисно обраний теплий яскравий колір, що явно дисонує із темною палітрою стрічки і колористикою внутрішнього світу Гренуя та його сприйняття оточуючого світу), які стають символом першої жертви Гренуя. Образ цієї дівчини переслідує героя весь час, згадки про неї пов'язані із його мріями, почуттями, які можуть бути тлумачені як кохання. Ця лінія повністю відсутня у творі. Візуалізацією відчуттів

від зустрічі Гренуя з рудоволосою дівчиною зі сливами стає салют – один із яскравих, кольорових моментів як фільму, так і життя героя. Переважна ж більшість сцен у стрічці темні: темрява або ніч – природне тло для людини, яка вчиняє злочини, яка хоче загубитися серед натовпу, не привертати до себе уваги, людини, для якої не потрібно світло, тому що її веде запах. Тому у стрічці багато синього кольору, який традиційно символізує тривожність, самотність, відчуженість головного героя. Гра кольорів, специфічний музичний супровід стають складовими саспенса, надаючи стрічці рис трилера.

Зазначимо, що яскраві жовті сливи, які у кінострічці пов'язані із образом першої жертви, повторюючись, стають певним лейтмотивом фільму і дещо змінюють авторську концепцію образу головного героя. Фактично і в романі, і в стрічці перше вбивство стає випадковим, але представлене воно по-різному. У творі акцентована думка про те, що, відчувши чарівний запах дівчини, який може бути тлумачений як сильне, нове для Гренуя яскраве почуття, можливо, і кохання, герой не ідентифікує його, не знає, як поводитися в подібних ситуаціях, і реагує на нього в суто тваринний спосіб. Додамо, що в його мовленнєвому арсеналі відсутні абстрактні поняття, які не мають запаху, йому не прищеплені моральні цінності, як то цінність життя, тому, вбивши, хоч і несвідомо, він не відчуває жодних каяттів. У стрічці же завдяки зазначеному лейтмотиву герой подається як здатний любити, відчувати, страждати від заподіяного, що повністю змінює авторську концепцію роману.

Незважаючи на наявність закадрового голосу, який певним чином пояснює те, що не може бути компенсовано в силу відсутності розгалужених монологів, у стрічці повністю зникають коментарі автора стосовно думок і переживань персонажів, які безпосередньо впливали на життя героя. Повністю зникає коментар автора, що пояснює мотиви злочинів Гренуя, без чого його образ стає образом маніяка із нав'язливою ідеєю колекціонування прекрасних запахів.

Концептуально інший образ головного героя підсилюється зовнішньою привабливістю актора, який грає головну роль. Отже, отілеснення персонажа у стрічці, навпаки, пом'якшує сприйняття його образу, який був сформований у процесі читання, де він представлений як людина, яка має відштовхуючу зовнішність, підсилену певною диявольщиною, що діяла на людей застрашливо.

Додаючи відсутню в романі сцену з повією, з якою Гренуй намагався домовитися, щоб отримати потрібний запах без убивства, режисер примушує дівчину, грубо поводячись із героєм, спровокувати його на наступний злочин, якого той насправді не хотів. Зазначена сцена також стає засобом відходу від концепції автора літературного першоджерела, адже в романі в погоні за запахами Гренуй не замислюється над вчиненими вбивствами, життя не має для нього ні сенсу, ні цінності, на відміну від ароматів, які він хоче отримати. У стрічці змальований образ відчуженого суспільством митця, який прагнув до людей, у той час як Гренуй

у романі проживає 7 щасливих років у печері, майже насолоджуючись своєю самотністю.

Будучи класичним постмодерністським твором, роман «Парфуми» поєднує різні жанрові різновиди і порушує глибокі філософські, соціальні та морально-етичні проблеми.

Фокусуєчись на фанатично відданому своєму покликанню парфумеру, який видобув чудодійні запахи з тіл убитих ним дівчат, автор порушує проблему ціни мистецтва, припустимості існування геніальних творів чи наукових відкриттів, винаходів, ціною яких стають людські життя.

Однією з найбільш містких в ідейному плані в романі стає сцена страти на площі, яка перетворюється на сцену триумфу Гренуя над людською масою, любові якої він так довго жадав і влади над якою так довго прагнув, а отримавши, переконався в ілюзорності власних мрій.

Парфуми, створені геніальним митцем, стають метафорою засобів впливу на окрему людину і натовп в цілому, засобом зомбування мас та маніпулювання ними. Трактують цієї метафори безліч. Це можуть бути влада, гроші, зброя, мистецтво, ідеологія, релігія, страх, різноманітні прийоми ЗМІ та багато іншого. Їхній вплив на людину безмірний, автор демонструє це, змальовуючи образ батька останньої жертви Гренуя – чоловіка, який під впливом дії чарівного запаху полюбив убивцю власної доньки. У фільмі батько останньої жертви довше за всіх пручається впливу парфумів, але все ж здається. У романі же після сцени на площі він поселяє Гренуя у своєму домі і опікується, як власною дитиною. Письменник чітко формулює свій висновок: немає людей, на яких не можна вплинути, головне – правильно підібрати засоби впливу, і в цьому явно відчувається алюзія на оруеллівську кімнату 101.

Автор не дарма робить страту героя роману публічною, саме так він може продемонструвати характер стадного інстинкту і силу його впливу на людину, коли тисячі, які щойно ненавиділи Гренуя, стають його покірними рабами. У стрічці чудодійний вплив підсилюється оргією на площі. Схильність маси створювати собі кумира і поклонятися йому, небажання бачити його справжнє обличчя, пам'ятати його злочинне минуле, розуміти його войовничу аморальність — все це стає предметом алегоричного зображення автора. Завдяки цьому крізь центральну сцену роману починає просвічувати світова історія, а в натовпі обожнювачів Гренуя вбачаються повні істеричного захоплення обличчя людей, що простягають руки до карети або автомобіля чергового диктатора.

Автор позбавляє свого героя запаху, що може трактуватися як відсутність душі, відсутність якостей, які роблять людину людиною. Але цей факт не заважає йому підкорити серця людей, до яких він відчуває неприховану зневагу. Постмодерна іронія дозволяє автору продемонструвати, що в силу своєї нерозбірливості маси здатні звести на Олімп особистість, аж ніяк не гідну подібної висоти.

Сцена на площі знята майже близько до тексту, але навіть пластика рухів Гренуя, сльоза, яка стікає по його щоці, підкреслена крупним планом, нижній ракурс зйомки, що передає обожнювання натовпом героя, який височить над ними, також певним чином змінює концепцію образу, закладену в романі. «У фільмі показаний Гренуй-лідер, який насолоджується своєю владою над натовпом» [2, с. 131]. Його руки рухами професійного диригента із задоволенням керують емоціями натовпу. Натомість у романі акцентується увага на цинічній посмішці, яка зміється на його губах, відображаючи не стільки триумф, скільки презирство. У романі герой жодної миті не відчуває насолоди, лише ненависть до людей, які обожнювали його, справжню огиду до них і мріє, щоб вони всі відчули його ненависть. У той час як у стрічці сльоза на його обличчі акцентує страждання зболеної душі, образу за те, що він хотів бути прийнятий і зрозумілий, але не став таким, хотів любити і бути коханим, але був позбавлений такого щастя. Натомість, як зазначалося, у творі головний герой – це людина, не здатна кохати, жаліти, людина, яка довгі роки насолоджувалася своєю самотністю і сама обрала свій ухід із життя.

Символіка краплі чарівних парфумів буде підкреслена в кінці фільму, де її крупний план відображатиме могутність, яку вона має, впливаючи на людей, і масштаби небезпеки, в ній прихованій.

Отже, у кіноверсії роману «Парфуми» інтерсеміотичне перекодування має доволі складний характер. Використані режисером кінозасоби сприяють найтоншому вираженню авторської концепції, яка суттєво відрізняється від ідеї образу головного героя, закладеної у твір-першоджерело.

### Література

1. Дубиніна О. Екранізація літературного твору: семіотичний аспект. *Іноземна філологія*. 2014. Вип. 126. Ч.1. С 89–97.
2. Таратута С.Л. Компаративний аналіз літературного твору з екранізацією як методичний прийом (на матеріалі роману П.Зюскінда «Парфуми»). *Актуальні проблеми філології та методики викладання іноземних мов у сучасному мультимедійному просторі*. 2022. С. 128-131.

**Хуттунен Т., Кондакова Д.  
(Гельсінкі, Фінляндія)**

## **ФІНСЬКО-УКРАЇНСЬКІ ЛІТЕРАТУРНІ ВЗАЄМИНИ НА ТЛІ РОСІЙСЬКОЇ ІМПЕРІЇ: ПЕРШІ КОНТАКТИ Й ПЕРЕКЛАДИ, МОВНІ ЗАКОНИ І ЗАБОРОНИ**

Фінляндія та Україна були частиною однієї імперії з початку ХІХ століття до 1917 року, тому і цей період Гельсінкі, Київ та Санкт-Петербург (імперська столиця) були пов'язані своєрідним тріадичним зв'язком. Протягом більш ніж ста років у Фінляндії та в Україні одночасно відбувався процес становлення національної

літератури та культури, який придушувався російською імперською культурною політикою. Це відкриває особливу перспективу для порівняння двох культур, фінської та української, у постколоніальній та постімперській перспективі.

Питання про співвідношення фінської та української тематики на тлі або в контексті імперської (російської) літератури та культури виявляється напрочуд актуальним. Воно присутнє навіть у найперших російськомовних літературних репрезентаціях Фінляндії. Так, в середині 1795 року Олександра Хвостова (1768, Санкт-Петербург – 1853, Київ), племінниця письменника М. Хераскова й одна з найбільш літературно обізнаних жінок своєї епохи, яку не випадково і неодноразово порівнювали з Мадам де Сталь [1], надрукувала в журналі «Приятное и полезное препровождение времени» невеликий твір під назвою «Камин» [2], який ще до публікації набув значного поширення у списках.

Героїня цього прозового етюдю сидить перед камином на самоті та розмірковує, яке життя тече довкола неї, і який сенс його. Дивлячись на вогонь, вона здійснює уявну подорож спочатку до Києва:

«Теперь сижу одна у пустынного огня моего, даю свободной полет воображенію, и носясь мыслями по неизмеримому пространству возможностей, представляю себе равно живо то, что видела, и то, чего не видала – то, что было, что будет, и чего тысячи веков соорудить не могут. – Оставляю мир сей, и нечувствительность, его населяющую; отдаю себя на произвол милым мечтам сердца моего, и лечу – куда? сама не знаю. Иногда на песчаной берег *свирепаго Днепра*, к подошве *зеленой горы*, поддерживающей *белокаменную ограду Киевской Лавры*. – Тут останавливаюсь в задумчивости; тысячи мыслей наполняют душу мою; пульс бьется скорее, томное дыхание прерывается, и слезы падают на серой камень. – Вижу блестящая вдали *золотыя главы Печерскія* – слушаю мысленно протяжное Анахоретов пеніе – вхожу по сыпучему песку белому на *высокую крутую гору*, где *Андрей водрузил крест свой* – опускаю глаза долу, смотрю на *золотаго Ангела, льющаго из серебрянаго сосуда неизсякаемую воду* кристальную – читаю сквозь тонкую дымку, бледныя лица *Монахинь* покрывающую, тайную безпрестанную тоску ноющих сердец их – вижу, и душа моя чувствует умиленіе ... – Ах! Оне ближе прочих к сердцу моему; и оне в свете одиноки; Мір и для них не существует; может быть и оне – обтираю слезы, и смотрю далее. – Вижу *Крещатик*, вижу воду – вижу *берег*, с *котораго тысячи народа в одну минуту, одним словом, Единому Богу поклонились*». (Курсив наш – Т.Х., Д.К.)

А після Києва героїня ніби випадково опиняється у Фінляндії. У короткому пасажі Хвостова дістається далекого краю імперії – до кордону Абоського миру 1743 року (Або – колишня назва фінського міста Турку). Це можна зрозуміти зі слів, якими завершується присвячений Фінляндії фрагмент: «покидаю извивающіеся берега Кюменя» – йдеться про річку Кіюмі (Куміюкі), назва якої фінською мовою означає «велика річка». Досі невідомо, чи дійсно авторка була на березі цієї річки, тобто у Фінляндії або на її кордоні, або ж описана подорож для неї була лишень

увною. Однак невеличкий текст Хвостової задає мотиви, що надалі асоціюватимуться з Фінляндією вже у літературі ХІХ століття.

Письменниця змальовує бідну, безплідну, кам'янисту країну з похмурою природою та вбогими й меланхолійними мешканцями:

«Иногда переселяюсь в *каменистую Финландию*; смотрю уныло на обширныя ея поля, одними камнями засеянныя. Там брожу печально по *неплодной земле*; спрашиваю, за что отказывает она пищу *бедному земледельцу*, ее одну в свете утешительницею имеющему? Спрашиваю – но все молчит вокруг меня, и одне *хищныя птицы* *нощныя*, *диким криком* воздух разсекают. Вдали вижу *печальнаго Фина* – насвистывая унылую песню, идет с потупленною головою, отдыхать вместе с *нищетою* на жесткой соломе. Восьмеро детей встречают его на пороге низкой хижины; они прыгают вокруг *печальнаго отца* своего, и с ласкою протягивают слабыя руки к *несчастному*. Но Природа как будто забыла детей своих; *Фин*, *утомленный работою и горестію*, вместо ответа, бросает на землю мокрыя сети свои, и обтирая *пот*, *вместе с слезами текущій по лицу его*, делить с ними корку хлеба мякинного. – Скоро звезды на небе показываются; дымная лучина догорает; сырыя ворота скрипят на пятах; дверь *убогой хижины* затворяется, и *бедной Фин*, забывая *нищету, труды и горести*, засыпает крепким сном щастія. Единственное благо, которое ему Природа оставила!» (Курсив наш – Т. Х., Д. К.)

Після цього героїня покидає Фінляндію й переноситься «в дремучія леса и грозныя горы Шотландіи». Відтак, у тексті Хвостової бідна, неплідна Фінляндія бачиться у зіставленні, з одного боку, з Україною, давнім Києвом, що сприймається як духовно-релігійний осередок, а, з іншого боку, – з міфологічним багатством оссіанівської Шотландії.

При розгляді перших фінсько-українських культурних контактів особливу увагу привертає те, як найбільш рання література, написана фінською мовою, перетинається з українською літературою в столиці імперії Санкт-Петербурзі в 1840-ті роки.

Туомас Фріман (1821 – 1866), вчитель, а згодом директор Фінської церковної школи в Санкт-Петербурзі, що також відзначився як письменник, журналіст і перекладач (архів його ранніх перекладів можна знайти в датованому 1842 роком листуванні Фрімана з фінляндцем Каарло Готлундом), познайомився з українськими авторами на сторінках літературного журналу «Маяк» (повна назва: «Маяк современного просвещения и образованности. Труды учёных и литераторов, русских и иностранных»), а з 1842 року: «Маяк, журнал современного просвещения, искусства и образованности в духе русской народности»). Журнал, головним редактором якого на той час був Степан Бурачек, дотримувався консервативного напрямку, хоча особливе значення у його публікаціях набув національний аспект. Нерідко редактори «Маяка» залучали до співробітництва українських письменників як-от: Миколу Костомарова, Петра Гулака-Артемовського, Григорія Квитку-Основ'яненка і Тараса Шевченка.

Одним з найбільш активних авторів українського походження на сторінках «Маяка» став Микола Тихорський (1806–1871), чий патріотизм стає очевидним з його віршів, оповідань, а також критичних статей. Зокрема, у рецензії на опублікований у 1841 році в Харкові альманах «Сніп, українській новорочник» [4] автор серед іншого полемізує з В. Белінським і його критичними поглядами на українську літературу. Також Тихорський був автором схвальної рецензії на поему Тараса Шевченка «Гайдамаки» [5а], що вийшла друком у тому-таки 1841 році. Рецензія була опублікована у ІХ книжці «Маяка» за 1842 рік, а вже в наступній, Х книжці журналу, вийшла байка самого Тихорського під назвою «Груша на осине» [5б].

Петербурзький фін Туомас Фріман майже одразу її прочитав та вже в грудні 1842 року переклав фінською мовою. Вочевидь, це був один з найранніших перекладів російськомовної художньої літератури фінською мовою, до того ж виконаний без мови-посередника. Фріман переклав байку Тихорського більш-менш дослівно, але в кінці замінив «родной русский [язык]» на «рідну фінську [мову]», а «заморщину» й «латинь» переклав як «чужі знання й мова».

Цей ранній переклад твору українсько-російського письменника Тихорського, зроблений фінським автором, розкриває гостру культурно-політичну дискусію між українською та російською літературою на сторінках багатьох в чому реакційного журналу «Маяк». З одного боку, російських, фінських та українських письменників у Санкт-Петербурзі об'єднував заклик до творення національної культури. З іншого боку, імперсько налаштовані письменники та критики ставили під сумнів незалежність чи взагалі існування української літератури, а до фінської часом ставилися з презирством (відомо, що «Калевалу» Белінський називав «финские мелочи»).

Тож не випадково боротьба української літератури за незалежність збігається з боротьбою фінської літератури за власну мову. Літературна діяльність Фрімана призвела до мовного указу Меншикова від 19 березня 1850 року, в результаті якого фінськомовна література була заборонена на десять років (виняток було зроблено лише для творів на релігійну та економічну тематику). Україномовна література була поставлена імперською культурною політикою в ще більш скрутне становище, оскільки після Валуєвського циркуляра (1863) та Емського указу (1876) заборона на використання української мови в різних сферах (освіта, церква, книгодрукування, музика, театр тощо) зберігалася аж до 1905 року. Порівняння цих репресивних процесів, що мали значний вплив на формування і розвиток української та фінської літератури національними мовами, наскільки нам відомо, раніше не проводилося.

## Література

1. Kiparsky V. "La Finlande et Deux Femmes de Lettres Madame Khvostova et Madame de Staël." Neuphilologische Mitteilungen, vol. 42, no. 3, 1941, pp. 118–35. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/43341278>. Accessed 10 May 2024.

2. Хвостова А. Камин. Отрывок // Приятное и полезное препровождение времени. 1795. Ч. 6. С. 68–78. (Цит. по: [https://projects.exeter.ac.uk/corinna/khvostova/poems\\_kamin.htm](https://projects.exeter.ac.uk/corinna/khvostova/poems_kamin.htm)); Drozdov N. "Varhaiset venäläiset Suomi-kuvaukset." Henkinen muuri – suomalaisvenäläiset kirjallisuussuhteet 1800–1930. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2024, pp. 38–55.
3. Хуттунен Томи. Первопроходец Т. Фриман и становление петербургской финской литературы // Опыт и небывалое в литературе и культуре. Tartu : University of Tartu Press, 2022, pp. 93–102. (Acta Slavica Estonica)
4. Тихорский Н. Сніп (сноп) український новорочник // Маяк. 1842. Т. V. Кн. 9. Гл. 4. С. 1–21.
5. а) Тихорский Н. Гайдамаки. Поэма Т. Шевченка // Маяк. 1842. Т. IV. Кн. 8. Гл. 4. С. 82–106.  
б) Тихорский Н. Груша на осине // Маяк. Т. V. Кн. X. Гл. I. С. 13.

**Чмир А. В.**  
**(Одеса, Україна)**

## **РОМАН «СПРАВЖНІЙ МАЗЕПА» П. КРАЛЮКА В КОНТЕКСТІ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ**

Сучасне мистецтво ХХІ ст. тяжіє до синкретизму, синтезу, сполучення. Це пов'язано з тим, що виклики сьогодення спонукають його творців до пошуку нових естетичних форм. Митцю все складніше вразити пересічного реципієнта, тому йому стають у пригоді інші види мистецтва. Їхні елементи, ввійшовши в єдиний художній твір, створюють кардинально новаторський феномен. Водночас наявні в ньому види мистецтва призводять не до рецептивного руйнування, а до їхнього взаємодоповнення, взаємопосилення, взаємопоглиблення. В такий спосіб один вид мистецтва з несподіваного погляду, перспективи, ракурсу допомагатиме розкривати інший. Утворюватиметься принципово нове художнє явище, існування якого без поєднання різних видів мистецтва було би неможливим.

Продуктивна спрямованість такого синтезу характерна і для літератури. Наприклад, у художніх творах автори можуть залучати такі види мистецтва як живопис, кіно, музику, скульптуру тощо. Художній текст виходитиме за рамки красного письменства, відсилаючи читача до всієї культурної сфери. Відповідно застосування літератором такого прийому у своєму творі вимагатиме підготовленого читача, однаково обізнаного з різними видами мистецтва. А звідси завдання реципієнта полягає не тільки в їх знаходженні в тексті, а й розмежуванні для вивчення специфіки кожного та подальшому об'єднанні в художньому світі майстра слова. Тому використання інших видів мистецтва в літературі є ознакою як здатності автора працювати на культурному помежів'ї, так і його закликом до читача вийти за встановлені красним письменством рамки.

Внаслідок указаної взаємодії виникатиме такий феномен як інтермедіальність. У своїй монографії «Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури» (2014) Віра Просалова підкреслює, що вищезгадане поняття – це «спосіб кореляції мистецьких явищ, наявність у художньому творі елементів, транспонованих з



інших видів мистецтва» [3, с. 26–27]. Тобто художній світ конкретного твору міститиме в собі деякі особливості інших видів мистецтва, утворюючи гармонійну єдність. Письменник вільний у своєму праві з усього культурного багатоманіття обирати те, що відповідатиме його міжмистецькій інтенції. Зауважимо, що інтермедіальність активно вивчається з початку ХХІ ст. в українському літературознавстві, однак ще не всі її аспекти були висвітлені. Такий поточний стан розробки цього поняття спонукає до подальших пошуків та відкриттів.

Із погляду інтермедіальності історичний роман «Справжній Мазепа» (2017) сучасного письменника Петра Кралюка (нар. 1958) є ще не дослідженим на сьогодні. Варто підкреслити, що у сферу зацікавлення вищевказаного автора входить релігієзнавство, філософія, історія, літературознавство та політологія. Такий набір інтересів цього майстра слова пояснює його прагнення до поєднання у своїй творчості різних видів мистецтва. Найбільш яскраво така інтермедіальність виявилась у романі «Справжній Мазепа», в якому йдеться про психіатричну лікарню, куди вирушає для проходження інтернатури психіатр Леонід. Деякі пацієнти такого закладу мають непомірну схильність до писання, як-от Едічка та Професор. Ці графомани постають як пародія П. Кралюка на постмодерністський літературний процес, представники якого, бажаючи за будь-яку ціну вразити читача, нехтують художньою цінністю свого твору.

На сьогодні на роман «Справжній Мазепа» вже є декілька рецензій (Сергія Дзюби, Валерія Полковського та ін.). Особливо слушною видається думка Ярослава Поліщука, який у своїй книзі літературної критики «Ревізії пам'яті» (2011) звертає увагу на жанрову специфіку і гумористичну спрямованість твору П. Кралюка. Цей літературознавець пише про те, що «Справжній Мазепа» постає «таким собі квазіісторичним фентезі з переплетенням у ньому кількох популярних тем та мотивів, головно історичного характеру. Обігруючи стереотипи нашої історичної свідомості та національної патріотики, автор вдається до гротескових масок та блазнювання. Це, очевидно, має відповідати гоголівському поняттю сміху, що передбачає принаймні кілька пластів пізнання – від звичайного зубоскальства до гіркої іронії та самобичувального сарказму» [2, с. 75]. В такий спосіб історичний твір П. Кралюка слід сприймати саме крізь призму засобів комічного: гумору, сатири, іронії і сарказму. «Справжній Мазепа» містить указівки на історичні факти, події, постаті, але вони свідомо подані автором у спотвореному вигляді. Таке викривлення в самому романі обґрунтовується тим, що минуле зображується на сторінках рукопису з назвою «Гетьман» пацієнта психлікарні Едічки. У хворій уяві цього божевільного реальне та вигадане довільно перемішуються, подекуди втрачаючи будь-який причинно-наслідковий зв'язок.

Надзвичайно важливими є слова самого П. Кралюка про його історичний роман. В одному з інтерв'ю письменник наголошує на тому, що твір «Справжній Мазепа» – це «суцільна провокація» [4]. Тобто цей літератор удається до химерного та парадоксального зображення українського минулого. Мета такої своєрідної

культурної диверсії полягала у висміюванні національних стереотипів, необхідності десакралізації «раз і назавжди» встановлених історичних оцінок, зрештою, прагненням перегляду подій та постатей давнини. Відповідно «Справжній Мазепа» П. Кралука не претендує на єдине можливе прочитання, адже сам топос божевільні в романі свідчить про відсутність будь-якої категоричності в ревізії автором історичного минулого. Зауважимо, що заголовок вищезазначеного твору вказує на українського гетьмана Івана Мазепу (1639–1709), життєві перипетії якого подані в дещо незвичному вигляді. Оскільки ж про них розповідає душевнохворий Едічка, то він наполягає на власній правильній розгадці постаті політичного діяча кін. XVII – поч. XVIII ст., її «справжності».

Інтермедіальний складник в історичному романі П. Кралука постає завдяки використанню майстром слова кінематографу та живопису. Ці два види мистецтва поглиблюють абсурд у «Справжньому Мазепі», слугують ще одним джерелом для сміху у творі, дозволяють проводити паралелі із сучасністю і минулим. Кінематограф у творі письменника ХХ ст. пов'язаний із появою в психлікарні російськомовного кінорежисера Баторіна (Батурина), який насправді родом з України. Цей кіномитець виявляється співцем імперії та планує екранізувати в божевільні повість «Тарас Бульба» (1835) Миколи Гоголя (1809–1852). Саме місце для знімання такого фільму вказує на деструктивну спрямованість творчої інтенції Баторіна, його несерйозність як митця і комічність майбутньої кінокартини. За наміром сумнівного кінорежисера, екранізація класичної повісті представника «української школи» має слугувати для прославлення імперії, показу її могутності та продуктивного начала, що вона несе.

Прикметно, що роман «Справжній Мазепа» П. Кралука в кінематографічному плані деякою мірою став пророчим. Перша редакція історичного твору вищезгаданого письменника (із заголовком «Римейк») вийшла в 2009 р., а в цьому ж році незабаром російський кінорежисер Володимир Бортко (нар. 1946) екранізував повість «Тарас Бульба» М. Гоголя. Обидва кінорежисери – Баторін із роману автора ХХ ст. і реальний Бортко, крім схожості в прізвищах, роблять свої фільми про Бульбу виразно антиукраїнськими. Для них кіно стає засобом пропаганди та презентацією власних проімперських поглядів. Відповідно в їхньому баченні М. Гоголь також постає таким собі однозначним служителем імперії. Щодо прогностичності свого роману П. Кралука в одному з інтерв'ю зауважив, що «вартісний літературний текст мусить не лише відображати сьгоднішні реалії, а хоча б на крок випереджати час» [4]. Тобто автор «Справжнього Мазепи» припускав, що 200-річний ювілей (у 2009 р.) від дня народження М. Гоголя буде використаний представниками російської культури для просування імперських ідей. Зрештою оцінка майстром словом тогочасних тенденцій виявилась правильною.

В «Справжньому Мазепі» увагу читача насамперед привертає прізвище кінорежисера Баторіна. Цього псевдомитця насправді звати Батурин, що свідчить

про символізм його імені. Адже місто Батурин було столицею Івана Мазепи та важливим культурним осередком. А 2 листопада 1708 р. після переходу згаданого українського гетьмана на бік шведського короля Карла XII (1682–1718) Батурин був повністю зруйнований за наказом князя Олександра Меншикова (1673–1729). Московське військо вчинило жорстоку різанину мирних жителів, нещадно караючи їх за політичне рішення Мазепи. В такий спосіб зміна прізвища кінорежисера з Батурина на Баторін указує на його зраду історичній пам'яті свого народу, перехід на бік національних ворогів, особисту відповідальність за криваві дії імперії. Також реальне ім'я постановника фільму (Батурин) є нагадуванням П. Кралюка про трагічні сторінки українського минулого, винуватцями яких були росіяни.

Імперські настрої кінорежисера Баторіна проявляються ще в тому, що він сумує через розпад СРСР 1991 р. та є прихильником міфу про братні народи. На думку цього екранізатора повісті М. Гоголя, *«українці й росіяни <...> близнеци-братья, мають багато спільного. Вони – слов'яни. А ще – православні. У єдності слов'ян – їхня сила...»* [1, с. 120]. Баторін заперечує можливість самостійного існування українців та їхню державну незалежність, закликаючи до об'єднання з підступними сусідами. Зрозуміло, що це призведе до згубних для України наслідків, нівелювання її автономії. Водночас вищевказаний кінорежисер запевняє, що любить українців, їхню державу, природу і письменників: Григорія Сковороду (1722–1794), М. Гоголя, а також уродженця Києва Михайла Булгакова (1891–1940). Екранізатор «Тараса Бульби» – сам за походженням українець, деякою мірою він приховує свої проросійські погляди під улесливими словами, однак Баторін уже зрадив своїй Батьківщині.

Спочатку під час екранізації цей постановник фільму здебільшого дотримується тексту повісті М. Гоголя, але зрештою знімання «Тараса Бульби» перетворюються на буфонаду. Невідомий актор грає Остапа Бульбу, якого у Варшаві мають стратити поляки. Несподівано виконавець цієї ролі починає імпровізувати: *«Ляхи кляті! Нехристі! Воздасться вам! Пізнаєте нашу руську віру! Прийде час – і цар руський сяде у Варшаві. Увесь світ підкориться йому! Бо сила руська – велика. Ніхто не здолає її – ні чечени, ні грузини, ні американи...»* [1, с. 121] В цих словах актора помітна виразна мілітаристська спрямованість, відсутність будь-якої терпимості і звернення до агресивного екстремізму. Остап ХХІ ст. виявляється прихильником терору та ідеологом так званого рашизму (російського фашизму). Актор непрямо згадує про Першу (1994–1996) і Другу чеченські війни (1999–2009), а також війну в Грузії (2008), які спричинила російська експансіоністська політика. Виконавець ролі Остапа репрезентує шовіністичний імперський настрій, свідоме протиставлення себе іншим народам та бажання їх підкорити. Зауважимо, що така імпровізація актора під час екранізації повісті М. Гоголя водночас створює комічний ефект. Після цього читач історичного роману П. Кралюка не може серйозно сприймати кінематографічні потуги Баторіна.

Почувши сказане актором-Остапом, кінорежисер спочатку сердиться на нього через таку ініціативність. Екранізатор «Тараса Бульби» вимагає від виконавця цієї ролі дотримуватися тексту повісті М. Гоголя. Однак зрештою і сам Баторін підтримує ідею перелицювання твору згаданого представника «української школи». Кінорежисер вирішує, що у фільмі про українського козака Тараса Бульбу має бути якомога більше російської мови, а син Тараса – Остап під час тортур залізною палицею повинен співати революційну пісню «Дубінушку» (2 пол. ХІХ ст.). Внаслідок через невідповідність таких умов та обставин екранізація повісті М. Гоголя обертається у фарс. Баторін не помічає комізму, що виникає, ставлячись серйозно до процесу знімання фільму. Результатом його «творчих старань» стає не високоякісне кіно, а кітч.

Цілком закономірним є втручання в екранізацію «Тараса Бульби» пацієнтів психлікарні. Божевільні свідки знімання фільму – графоман Едічка та романтична Графиня, дійшовши згоди, вирішують врятувати Остапа від страти. За їхнім задумом, вищевказаний душевнохворий писака повинен знешкодити ката, а мрійливій дівчині необхідно взяти полоненого молодого козака за чоловіка. Пацієнти досягають задуманого, остаточно руйнуючи першоджерело повісті М. Гоголя. Баторін доходить висновку, що так його екранізація виглядає навіть краще. А на питання відповідності тексту «Тараса Бульби» відповідає, що *«та хрін із ним, з тим сценарієм!»* [1, с. 124] Тобто екранізатор сам визнає, що він повністю відійшов від повісті представника «української школи», створивши низьковартісне кіно. До того ж його знятий фільм є проімперським, таким, який спотворює та принижує образ українців.

Слід наголосити, що «Справжній Мазепа» П. Кралюка, крім кіномистецтва, має ще зв'язок із живописом, що проявляється завдяки ілюстраціям (усього їх 20). Найактивніше письменник ХХ ст. у своєму романі залучає малярську спадщину Тараса Шевченка (1814–1861) – 6 його картин: «Марія» 1840 р., «Зустріч Тараса Бульби із синами» 1842 р., автопортрет 1843 р., «Сліпий» («Невольник») 1843 р., «Почаївська лавра з півдня» 1846 р. і перший автопортрет періоду заслання 1847 р. Така частотність живописних творів автора «Кобзаря» пояснюється тим, що на сторінках рукопису божевільного Едічки він є одним із героїв. Хворий графоман уявляє, що Т. Шевченко зустрічається разом із М. Гоголем та Олександром Пушкіним (1799–1837), які розмовляють українською і п'ють горілку. Зауважимо, що сам несподіваний для читача прихід Кобзаря до дому розпусти побудований за принципами кіносценарію: використання ремарок (опис інтер'єру, зовнішності, одягу героїв), превалювання діалогу та активне залучення авторського тексту.

В рукописі Едічки Т. Шевченко звертається до М. Гоголя з пропозицією повернутись із Санкт-Петербурга до рідної для них України. Представник «української школи» гаряче підтримує це бажання (*«Так! – спалахують очі в патлатого письменника. – Їхати... Туди, де золотoverхий Київ, Дніпро... Я там в університеті буду лекції читати з історії малоросійської»* [1, с. 38]). Прикметно,

що ця ж цитата знаходиться під ілюстрацією до роману П. Кралюка – картиною «Почаївська лавра з півдня» Т. Шевченка. Така ілюстрація слугує для протиставлення холоду, суму, розпусти Санкт-Петербурга та спокою, ідилії, духовності українського міста (Почаєва). Для Т. Шевченка і М. Гоголя згадка про рідну їхню землю є святою, що й підкреслює використана П. Кралюком у романі картина Кобзаря. Загалом живописні твори Т. Шевченка в ролі ілюстрацій до «Справжнього Мазепи» контрастують із вигадками Едічки, підсилюючи атмосферу сміху в романі літератора. Ці ілюстрації у вказаному історичному творі занурюють читача в зображене автором ХІХ ст., розкривають деякі деталі фантазій згаданого божевільного графомана, спонукають до роздумів про відносність історичних оцінок.

Отже, роман «Справжній Мазепа» вирізняється своєю інтермедіальністю, яка проявляється завдяки вмонтуванню в текст твору елементів кінематографу і живопису. Ці два види мистецтва свідчать про відхід П. Кралюка від класичних форм історичної романістики, його спрямованість на пошук виходу з панівного постмодерного занепаду. Знімання фільму в «Справжньому Мазепі» кінорежисером Баторіним є пародією автора на повість «Тарас Бульба» М. Гоголя, засудженням імперіалістичних наративів і висміюванням кітчу в сучасному кінематографі. Натомість класичний живопис у романі цього літератора протиставляється божевільним фантазіям Едічки та розширює історичний контекст для читача.

### Література

1. Кралюк П. Справжній Мазепа / худож.-оформлювач О. А. Гугалова. Харків : Фоліо, 2017. 219 с.
2. Поліщук Я. РЕвізії пам'яті : літературна критика. Луцьк : Твердиня, 2011. 216 с.
3. Просалова В. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури : монографія. Донецьк: ДонНУ, 2014. 154 с.
4. Решетилова О. Божевільня для... Гоголя, Мазепи, Пушкіна та інших. День. 2009. 30 квітня. URL : <https://day.kyiv.ua/ru/node/134297> (дата звернення: 25.03.2024).

**Шевченко Т. М.**  
**(Одеса, Україна)**

## МЕДІЙНИЙ ОБРАЗ СТЕПАНА ПРОЦЮКА

Поняття медіаобразу є достатньо дискусійним в силу низки причин. Чимало сучасних науковців визначають поняття «медіаобраз» як сукупність емоційних і раціональних уявлень споживачів інформації про подію чи особу, яка базуються на повідомленнях медіа або асоціюється з особливим образом реальності, який твориться медіаіндустрією та розрахований на масову аудиторію. М. Маклюен слушно свого часу зазначив, що медіаобраз транслюється через медіа, а існує в

масовій комунікації (причому в різних її формах – сфері освіти, релігії, пропаганди, в масовій культурі, масових акціях, рекламі) [5, с. 254].

Медійні прикмети сучасного письменника як творчої особистості – багатоаспектне питання, що враховує підхід до нього як до власне творця, який, як сказав би Василь Махно, «найменш загрожений втратити професію, бо видимих її знак не має» [3, с. 249], блогера, дописувача в соцмережах, громадського та культурного діяча, а разом з тим часто і критика, літературознавця, видавця, редактора, викладача вишу тощо. Принаймні всі ці соціальні ролі тою чи тою мірою властиві сучасному українському письменнику, до першорядних особистих зацікавлень якого література не завжди відноситься. У зв'язку із цим за сучасних обставин розвитку письма поняття «літератор» нам видається більш точним порівняно із поняттям «письменник» відносно автора художніх творів, у тому числі й фікційних та есеїстичних, адже воно акумулює всі грані діяльності професійного літературного діяча сучасності, який одночасно може бути і власне письменником, і літературним критиком, і літературознавцем, і викладачем літератури, і літературним редактором, а ще блогером, дописувачем живого журналу, публіцистом, модератором публічних зустрічей, героєм інтерв'ю в культурних програмах або ж власне інтерв'юером. «В силу особливостей української національної ментальності, вона (культура) нині змушена поєднувати в одному флаконі і роботу по розповсюдженню знань, і роботу по розповсюдженню ідей. Філолог та публіцист, ідеолог та письменник часом бувають представлені в одному творчому обличчі» [2, с. 41].

Зазначимо, що загалом сучасний літератор сам обирає характер власних відносин із медіа. Він сам вирішує, що для нього є важливим – займатися творчістю та традиційним шляхом здобувати авторитет у читача або стати відомою медіаперсоною, котра використовує медіа і для популяризації власних видань, і для поширення інформації про себе особисто. Звісно, ця думка може бути заперечена, однак можна впевнено констатувати: сучасний автор не може існувати поза інформаційним простором, він має перебувати у більшій чи меншій близькості до нього, як мінімум, бути дотичним до нього. Еклектичний образ сучасного митця як публічної постаті, колись сакрально закритої від стороннього ока, зовнішньо привідкритої лише прізвиськом на обкладинці для аудиторії, а пріорі не може бути цілісно сприйнятим у суспільстві. Сьогодні письменник – це передусім приватна особа, яка власноруч формує особистий бренд через медіа і соцмережі. Тож період біографічної міфотворчості завершено: соціокультурна ситуація сприяє створенню цілісного міфу про себе, чим митці активно займаються у вільний від власне літератури час за допомогою медіа чи в інший спосіб. Наприклад, Ю. Андрухович виступає з концертами гурту «Карбідо», С. Жадан знімається в кліпах, виступає з концертами колективу «Жадан і собаки», активно займається волонтерською діяльністю. А. Любка – також активний волонтер. Чимало авторів виступають з дописами на різних інтернет-платформах, наприклад, «Збруч», читають публічні

лекції, як-от Т. Прохасько («Психоаналіз як теорія новочасності», «Есей: спроба деконструкції»), ведуть курси письменницької творчості, як-от Л. Дереш чи О. Михед, читають лекції студентам, як це робили Л. Ушкалов і С. Процюк. Звісно, медіа в різний спосіб стають платформою популяризації цієї діяльності, котру більшість із авторів вважають вторинною чи дотичною до власне літературної. І пов'язано це не лише з духовною кризою сучасної літератури, де комерційна вигода і рейтинг у своєрідний спосіб рухають світ мистецтва, але й з установкою на нові принципи медійного буття.

С. Процюк, відомий сучасний письменник, учасник літературного угруповання «Нова дегенерація» у 90-х рр. ХХ ст., автор романів «Травам не можна помирати», «Пальці поміж піском», «Інфекція», «Руйнування ляльки» тощо, збірок есеїстики «Аналіз крові», «Тіні з'являються на світанку», «Відкинуті і воскреслі», «Гіркий світ, солодкий світ», є активним користувачем мережі Facebook, веде власний відеоблог на відеохостингу ютуб «Українські письменники: колаж емоцій», часто дає інтерв'ю іншим виданням, у яких міркує про злободенні проблеми сучасності і місце літератури в ній. До останнього часу поєднував літературну творчість з викладацькою діяльністю, є кандидатом філологічних наук. Загалом з-під пера цього автора вийшло понад 30 книг різних жанрів загальним накладом 100000 примірників, за що автор був удостоєний ознаки «Золотий письменник України». Проте на якомусь етапі автор відчув, що йому затісно у просторах українських видавництв, і з 2019 року він запустив власний ютуб-канал «Українські письменники: колаж емоцій», котрий на сьогодні має 12,5 тис підписників і включає 152 відеоматеріали про Лесю Українку, І. Франка, О. Довженка, А. Тесленка та багатьох-багатьох українських та зарубіжних письменників, вартих його авторського осмислення чи переосмислення в різний спосіб. Як каже відомий сучасний критик Є. Баран, «Степан Процюк як прозаїк не втомлюється самооновлюватися і змінюватися, чого вимагає від своїх симпатиків та опонентів. А якщо у нас ще є такі автори, то значить, що українська література не просто здатна опиратися «інтернетівській корозії», а готова поширювати простір культури художнього слова» [1, с. 9]. Зауважимо, що на каналі перевага надається закритій від стороннього ока інформації, подекуди пікантним подробицям з життя авторів. Оповідь ведеться в культурному та соціальному контекстах. Прикметно, що про цих же авторів С. Процюк пише есеї (збірки «Канатоходці», «Гіркий світ, солодкий світ», «Відкинуті і воскреслі»). Маємо й інший варіант авторської співпраці С. Процюка з відеохостингом: буквально місяць тому у видавництві «Дискурсус» побачила світ книга його есеїв, написана уже за матеріалами власних же відеоблогів, зміст яких був скоригований завдяки читацькій інтерактивності. Книгу названо «Письменник про письменників». Редакторські різночитання відеоматеріалів, есеїв автора можуть стати предметом окремих досліджень, адже вже не перший рік автор пропонує численні варіації на одні й ті ж теми (про постатей переважно), щоразу відшуковуючи нові акценти для їх презентації.

Цікаво, що художня спадщина цього письменника також вирізняється біографічними романами про тих же самих українських письменників, які осмислюються на відеохостингу та в есеїстиці. Наприклад, постать Василя Стефаника одномоментно усвідомлена в есеї «Ритуали для словоборства» (збірка «Гіркий світ, солодкий світ»), романі «Троянда ритуального болю» і відеоблозі «Василь Стефаник: між романтизмом і трагізмом». Відтак маємо особливу ситуацію авторської діяльності, дотичної до медіа та такої, що існує поза ними: у спадщині С. Процюка один і той же осмислюваний митець стає об'єктом авторської обсервації з трьох різних ракурсів: як герой відеоблогу, як предмет міркувань есеїстичного тексту та як персонаж художнього твору. Додамо, що й і у власних інтерв'ю С. Процюк часто торкається тем, порушених ним на власних платформах, зокрема, щодо місця митця в літературному і культурному процесах певного проміжку часу. Тож уся медійна та художня діяльність С. Процюка являє собою такий собі єдиний мегатекст, якщо його інтерпретувати як «всі тексти, які прямо чи опосередковано обсервують особистість письменника» [4, с. 60].

Ще одна важлива царина діяльності С. Процюка – його активна участь в різноманітних інтерв'ю. І тут ідеться не про спорадичну чинність, не про випадкові зустрічі з журналістами та критиками, а про перманентну прикмету діяльності, про що свідчать спеціальні розділи для інтерв'ю в його поліжанрових книгах («Трикутник», «Відкинуті і воскреслі», «Гіркий світ, солодкий світ»).

Під час інтерв'ю з С. Процюком перед журналістом/критиком стоїть непросте завдання: відокремити особистість митця від світу його творів та показати його як реального «героя» — цікаву людину, близьку аудиторії в медіа. Тож медіаобраз С. Процюка, складений на основі його інтерв'ю, репрезентує читачам сучасного письменника як багатогранну особистість, життя якої цікаве не саме по собі, але лише у зв'язку з літературою, з творчістю, з книговидаванням, активністю у соцмережах. Попри гетерогенну природу самого жанру інтерв'ю з письменником, літературоцентристський підхід у цих бесідах домінує і при цьому не дисонує з тональністю та проблематикою згаданих художніх творів, а, навпаки, дозволяє читачам правильно інтерпретувати авторський задум і місце автора в літературній ситуації сьогодення.

Отже, можна констатувати, що С. Процюк за допомогою різноманітних медіаплатформ, нечисленних зустрічей із читачами сам змодельював власний образ, далекий від фестивальних креацій і публічного центрування. Це митець, що уникає перформансів, вільних зібрань, зайвої публічності ззовні, задовольняючись світом комунікації, створеним власноруч. Він живе книгами, творчістю, мистецтвом, подекуди свідомо уникаючи зовнішніх контактів. «Основа моєї творчості – книжки», – пише митець. Осмислення всієї цієї творчості С. Процюка (художньої, есеїстичної, публіцистичної, громадської, блогерської,) популяризованої за допомогою медіа чи в інший спосіб, дозволяє окреслити його образ як сучасної креативної публічної особистості, типового автора початку XXI століття, котрий



легко прилаштовується до сьогочасних реалій зменшення уваги до художньої літератури і віднаходить шляхи посилення інтересу до неї і власної затребуваності в літературному процесі сьогодення за допомогою нових медійних можливостей.

### Література

1. Баран Є. У місці, названому Тофет.../ Процюк С. Десятий рядок. Київ : Український пріоритет, 2014. С. 5–9.
2. Бондар-Терещенко І. Журналістика як література. ПіК. 2000. № 9. С. 40–41.
3. Махно В. З голосних і приголосних. Енциклопедичний словник імен, міст, птахів, рослин та усілякої всячини. Київ : Yakaboo Publishing, 2023. С. 246–250.
4. Михида С. П. Мегатекст і особистість письменника. Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. 2006. № 26. С. 58–62.
5. McLuhan M. Understanding Media: The Extensions of Man. McGraw-Hill, 1964. 258 p.

**Юферва О. В.**  
**(Київ, Україна)**

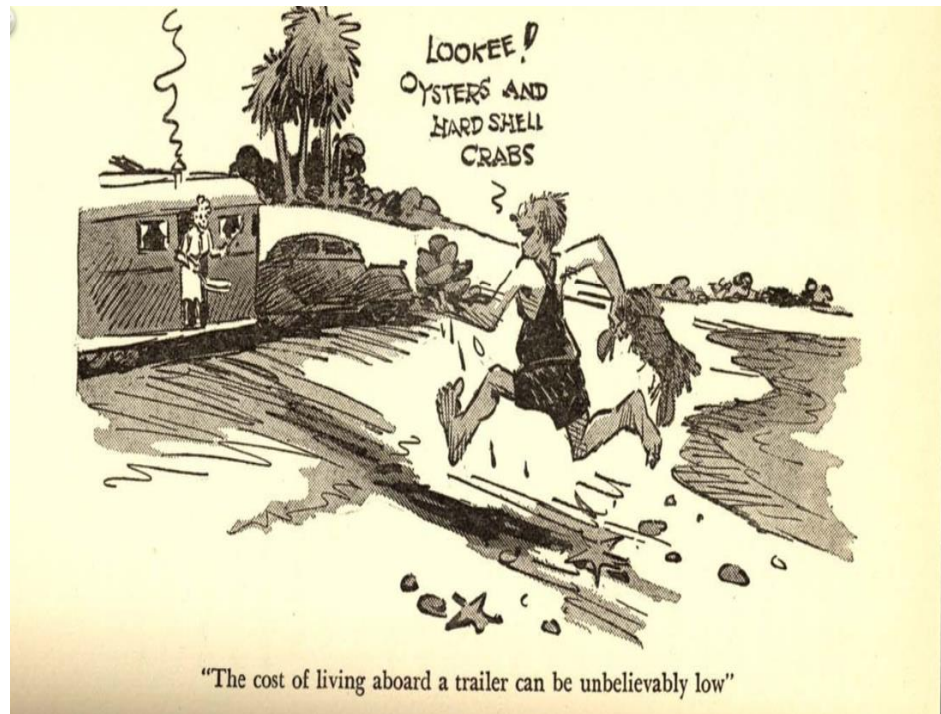
## **КАРИКАТУРА ЯК НАРАТИВНИЙ МЕТАЛЕПСИС У ПОДОРОЖНЬОМУ ТЕКСТІ**

Аналіз наративних характеристик фактологічного письма відштовхується від специфіки гомодієгетичної нарації. Подальші спостереження виявляють функціональні розгалуження наратора та персонажа, зумовлені особливою дієгетичною ситуацією літератури нонфікшн. К. Гак бачить цю проблему крізь актуалізацію концепту фокалізації Ж. Женетта, висуваючи питання щодо наративних інстанцій: «хто сприймає» не є тотожним тому, «хто говорить» [3, с. 208]. Якщо ж у фактологічному тексті з'являються іконічні елементи, які додають аспект «демонстрування», то це призводить до розширення дієгетичного простору. Такими елементами є карикатура в подорожньому тексті. Отже, мета дослідження полягає у визначенні теоретико-методологічних інструментів вивчення наративних функцій карикатури у тревелозі як документальному тексті.

Наприклад, розглянемо карикатурне автозображення [1, с.90] з тревелогу Д. Н. Дарлінга “The Cruise of the Bouncing Betsy. A Trailer Travelogue” (1937).

Емоційна стриманість та дистанційованість особи-наратора перетинається з активністю та експресивністю наратора-персонажа. Наратор-персонаж не обмежується оповіддю про зовнішні перипетії подорожі, а залучений у різні форми контакту із середовищем, на відміну від особи-наратора. У наративі немає ситуації, яка б візуалізувалася наведеною ілюстрацією, однак саме вона не тільки надає більше деталей фінальній частині подорожі, а й формує зовсім інший образ наратора. І залишається гадати, чи дійсно автор бігав узбережжям зі власноруч спійманими крабами чи це проєкція його бажань, чи, навпаки, ілюзією є образ

особи-наратора, який постає як немолодий та хворий на бронхіт чоловік, що наважується на «ризиковану» подорож.



Карикатура у тревелогах Дарлінга, крім очевидних засобів гіперболізації та комізму, які посилюють імагінативний потенціал тексту, актуалізує фікціональність на різних рівнях тексту, особливо ж авторепрезентації. Подібна закономірність фіксується і в іншому тревелозі карикатуриста «Ding Goes to Russia» (1932), проте навіть із більш значущими розходженням між вербальною та візуальною частинами. Наприклад, у візуальній частині формується «зона контакту» з іншим світом, знімається дистанція, яку не може подолати особа-наратор, залишаючись спостерігачем.

Розкриттю багатшаровості наративної структури тревелогів і ширше, документальної літератури, із включенням карикатури, сприяє категорія металепису як зсуву між світом, у якому говориться та про який говориться, за визначенням Ж. Женетта [2, с. 236]. Проте останнім часом положення щодо металепису здобули уточнень і доповнень. Зокрема, наратологи підкреслили, що металепис може відбуватися за межами вербального дискурсу, адже в інших медіа відбувається «створення можливих світів» без істотного зв'язку із наративом, трансгресія між вигаданим та дійсним (онтологічним) світами.

Зміщення суб'єкта оповіді та її об'єкта, створення ілюзії та її зруйнування – риси металепису, що ми фіксуємо в подорожніх творах Д. Дарлінга. З одного боку, наративні порушення викликають посилення комічного ефекту. З іншого, виникає своєрідне суперництво двох наративних інстанцій, адже те, як діє персонаж сприймається як більш значуще та переконливе, ніж те, що бачить наратор.

## Література

1. Darling J.N. *The Cruise of the Bouncing Betsy. A Trailer Travelogue*. New York: Frederick A. Stokes Company, 1937.
2. Genette G. *Narrative Discourse*. Revisited. Ithaca: Cornell UP, 1988.
3. Huck Ch. Coming to Our Senses: Narratology and the Visual. *Modeling Mediacy: Point of View, Perspective, Focalization*, ed. Peter Hiithn, Wolf Schmidt, and Jérg Schonert. Berlin, New York: de Gruyter, 2009, pp. 201–218.

## ЗМІСТ

<i>Mikkonen, Kai (Helsinki)</i> JUST LIKE A PAINTING, ONLY BETTER: INTERART RIVALRY AND ANXIETY IN BALZAC'S "LE CHEF-D'OEUVRE INCONNU" ("THE UNKNOWN MASTERPIECE"). .....	3
<i>Астахова А. А. (Київ)</i> ЕСХАТОЛОГІЧНА КАТАСТРОФА В МІФАХ ТА ЕПОСАХ НАРОДІВ СВІТУ.....	8
<i>Босак Н. Ф., Босва Е. В. (Одеса)</i> INSTAGRAM-БЛОГ І МЕРЕЖЕВИЙ ЩОДЕННИК ЯК ЖАНРИ ВІРТУАЛЬНОЇ ЛІТЕРАТУРИ .....	12
<i>Волошин В. О. (Харків)</i> ОБРАЗ ТОКСИЧНОЇ РАШИ У ВІРШАХ ОЛЬГИ СЛОНЬОВСЬКОЇ .....	15
<i>Горіна Ж. Д., Ярошевич М. В. (Одеса)</i> УКРАЇНСЬКА ВІДЕО-ЗВУКОВА ПОЕЗІЯ В ДОДАТКУ ТІК-ТОК: МІЖМИСТЕЦЬКИЙ КОНТЕКСТ .....	19
<i>Горіна Ж. Д., Чернопіщук А. І. (Одеса)</i> ЛІТЕРАТУРА Й ІНТЕРНЕТ: ТОЧКИ ПЕРЕТИНУ ТА ШЛЯХИ ВЗАЄМОДІЇ .....	24
<i>Даниленко Ю. А. (Харків)</i> ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ ПОНЯТТЯ «ПОВНОТА» У ТВОРІ ЦАО СЮЕЦІНЯ «СОН У ЧЕРВОНОМУ ТЕРЕМІ» .....	26
<i>Ділай І. (Львів)</i> ДИСТАНЦІЙНЕ ЧИТАННЯ ЯК МІЖДИСЦИПЛІНАРНИЙ ПІДХІД ДО ВИВЧЕННЯ ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ МАРГАРЕТ ЕТВУД) .....	29
<i>Золотько А. А. (Харків)</i> ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ У ПОЕТИЧНОМУ ПРОСТОРІ СПОГАДУ В ПОЕЗІЇ ІВАНА МАЛКОВИЧА «КАТАРСИСИ» (ЧАСТИНА II) .....	32
<i>Клейтон Д. (Оттава)</i> ЛЕГЕНДА О ВЕЧНОМ ЖИДЕ И «ПЕРЕХОД ЧЕРЕЗ ЗБРУЧ» ИСААКА БАБЕЛЯ.....	36
<i>Козлова А. Г. (Харків)</i> ОСОБЛИВОСТІ ЛІРИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ ПОЕТА-ХУДОЖНИКА СВЯТОСЛАВА ГОРДИНСЬКОГО .....	42
<i>Костюк О. М. (Київ, Україна).</i> ФОРМИ І ФУНКЦІЇ ТЕАТРАЛЬНОСТІ У РОМАНІ РОЇ ХЕНА «ДУШІ» .....	46

<b>Кравець В. В. (Кельн)</b> КІЛЬКА ЗАУВАЖЕНЬ З ПРИВОДУ КИЇВСЬКОГО ВИДАННЯ ЧАСІВ ГРОМАДЯНСЬКОЇ ВІЙНИ «НЕДЕЛЯ ЛІТЕРАТУРИ И ИСКУССТВА» .....	<b>49</b>
<b>Лях Т. О. (Ужгород)</b> ПОЕТИКА МИСТЕЦТВА В НОВЕЛАХ НІНИ БІЧУЇ: ОСЯГНЕННЯ МЕТАФІЗИЧНОГО ГОРИЗОНТУ БУТТЯ.....	<b>51</b>
<b>Матющенко А. В. (Київ)</b> «ПОЕМА ПРО МОРЕ» О. ДОВЖЕНКА: СОЦРЕАЛІСТИЧНЕ, ІСТОРИЧНЕ, САКРАЛЬНЕ.....	<b>54</b>
<b>Мельник Т. М. (Вінниця)</b> МУЗИЧНИЙ ЕКФРАЗИС В РОМАНІ П. КІНЬЯРА «ВІЛЛА АМАЛІЯ» .....	<b>59</b>
<b>Нікітська К. І. (Київ)</b> ТЕМА ПОШУКУ ВТРАЧЕНОЇ ГАРМОНІЇ В «ТРИЛОГІЇ АРАНСЬКИХ ОСТРОВІВ» М. МАКДОНІ .....	<b>62</b>
<b>Нікоряк Н. В. (Чернівці)</b> КІНОПОЕТИКА ОПОВІДАННЯ ТЕТЯНИ БЕЛІМОВОЇ «СТОП-КАДР».....	<b>65</b>
<b>Односум Н. В. (Київ - Гельсінкі)</b> СОН ЯК ЕКФРАЗИС В ПОЕЗІЇ АРСЕНІЯ ТАРКОВСЬКОГО .....	<b>69</b>
<b>Пахарєва Т. А. (Київ)</b> РАМКОВІ ЕЛЕМЕНТИ У ПОЕТИЦІ ФІЛЬМІВ П. П. ПАЗОЛІНІ .....	<b>74</b>
<b>Сажина А. В. (Чернівці)</b> МОТИВ ВІЙНИ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ МЕРЕЖЕВІЙ МІКРОПОЕЗІЇ.....	<b>76</b>
<b>Таратута С. Л. (Вінниця)</b> РОМАН П.ЗЮСКІНДА «ПАРФУМИ» В ДЗЕРКАЛІ КІНЕМАТОГРАФА: ЗАСОБИ ВТІЛЕННЯ АВТОРСЬКОЇ КОНЦЕПЦІЇ .....	<b>80</b>
<b>Хуттунен Т., Кондакова Д. (Гельсінкі)</b> ФІНСЬКО-УКРАЇНСЬКІ ЛІТЕРАТУРНІ ВЗАЄМИНИ НА ТЛІ РОСІЙСЬКОЇ ІМПЕРІЇ: ПЕРШІ КОНТАКТИ Й ПЕРЕКЛАДИ, МОВНІ ЗАКОНІ І ЗАБОРОНИ	<b>84</b>
<b>Чмир А. В. (Одеса)</b> РОМАН «СПРАВЖНІЙ МАЗЕПА» П. КРАЛЮКА В КОНТЕКСТІ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ .....	<b>88</b>
<b>Шевченко Т. М. (Одеса)</b> МЕДІЙНИЙ ОБРАЗ СТЕПАНА ПРОЦЮКА.....	<b>93</b>
<b>Юферева О. В. (Київ)</b> МЕДІЙНИЙ ОБРАЗ СТЕПАНА ПРОЦЮКА.....	<b>98</b>

*Навчально-методичне видання*

**РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:**

*ЛЕМІШ Н.Є.* – доктор філологічних наук, професор  
*КОРНІЄНКО О.О.* – доктор філологічних наук, професор  
*ПАХАРЄВА Т.А.* – доктор філологічних наук, професор  
*КОСТЮК О.М.* – кандидат філологічних наук, доцент

**V Міжнародна наукова конференція «Аналіз та інтерпретація  
художнього тексту: проблеми, стратегії, розвідки»**

(Київ, 16-17 травня 2024 р.). Тези доповідей



Підписано до друку *19 вересня 2024 р.*  
Формат 60x84/16. Папір офісний. Гарнітура Times New Roman.  
Ум. др. арк. 5,87. Об.-вид. арк. 6,67.  
Наклад 300 прим. Зам № 097  
Віддруковано з оригіналів

---

Вид-во Українського державного університету  
імені Михайла Драгоманова  
01601, м. Київ-30, вул. Пирогова, 9  
Свідоцтво про реєстрацію № 1101 від 29.10.2002.  
(044) 239-30-26.