

**КИЇВСЬКИЙ СТОЛИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА
ГРІНЧЕНКА**

Факультет української філології, культури і мистецтва

Кафедра світової літератури

**ПОСТАТЬ МИТЦЯ В ЛІТЕРАТУРІ І КІНО:
СПЕЦИФІКА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

Магістерська робота

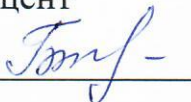
студентки ЗЛм-1-24-1.4д

Куц Олени Вадимівни

спеціальність 035 Філологія

«Допущено до захисту»

Завідувач кафедри світової
літератури, доктор філологічних наук,
доцент

 Бітківська Г.В.

Науковий керівник:

Доктор філологічних наук,
професор

Гальчук Оксана Василівна



Протокол засідання кафедри

№ 12 від «14» листопада 2025 р.

Захищено: 18.12.2025 р.

Оцінка: 100 #

*«Цим підписом засвідчую, що подані на захист
рукопис та електронний документ є ідентичні»*

15.12.2025 

Київ – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. БІОГРАФІЯ МИТЦЯ В ЛІТЕРАТУРІ І КІНО: ТЕОРЕТИКО-ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ	
1.1 Феномен біографічної прози ХХ-ХХІ ст.: витоки, дефініції жанрових різновидів, інтерпретація образу митця.....	7
1.2 Байопік як кінематографічна розповідь про видатну постать.....	17
Висновки до 1 розділу.....	27
РОЗДІЛ 2. МИТЕЦЬ ЯК ПРОТАГОНІСТ АНГЛІЙСЬКОЇ І АМЕРИКАНСЬКОЇ БІОГРАФІЧНОЇ ПРОЗИ	
2.1 Специфіка інтерпретації образу художника в романі-біографії В. С. Моема «Місяці і мідяки».....	30
2.2 Авторське тлумачення постаті Вінсента Ван Гога в «Жазі до життя» Ірвінга Стоуна.....	48
Висновки до 2 розділу.....	60
РОЗДІЛ 3. ВАРІАТИВНІСТЬ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ ПОСТАТІ МИТЦЯ У БАЙОПІКАХ	
3.1 Екранізація біографічного роману: проблеми інтерпретації та трансмедіації.....	63
3.2 Кінематографічний портрет митця: художній вимір фільмів про Ван Гога».....	83
Висновки до 3 розділу.....	96
ВИСНОВКИ.....	99
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	102

ВСТУП

Упродовж XX–XXI століть постать митця посідає особливе місце в художній і культурній свідомості суспільства, стаючи об’єктом інтенсивного літературного, кінематографічного – а значить і міжмедійного – осмислення. Звернення до життєпису художників, письменників, композиторів та інших діячів культури виявляє не лише зацікавленість у біографічному матеріалі, а й глибшу потребу зрозуміти механізми творчості, природу таланту, співвідношення приватного життя та суспільно-історичного контексту. Образ митця функціонує своєрідним медіатором між індивідуальним досвідом і колективним, між власним «я» та соціально-культурними маркерами епохи.

Література й кіно, виступаючи автономними, але водночас взаємопов’язаними системами мистецької репрезентації, пропонують різні моделі інтерпретації постаті митця. Якщо художня біографічна проза тяжіє до психологічного аналізу, внутрішнього монологу, рефлексії над процесом творчості, то кінематограф, зокрема жанр байопіку, акцентує увагу на візуальній драматургії, тілесності, жесті, мізансцені й образній символіці. У результаті одна й та сама історична постать може набувати різних смислових акцентів залежно від медіуму, жанрових стратегій та ідеологічних запитів і потреб часу.

Актуальність теми магістерської праці «Постать митця в літературі і кіно: специфіка інтерпретації» полягає в підвищеному інтересі гуманітаристики до проблем репрезентації особистості та механізмів конструювання міфу або навпаки – деміфологізації навколо видатної мистецької постаті за допомогою вербальних та візуальних систем, кодів й символів. Біографічна проза та байопік як форми осмислення життя відомих особистостей становлять цікавий простір для вивчення взаємодії літератури й кіно, фактів і творчої інтерпретації. Постаті Ван Гога і Гогена як центральні в дослідженні – особливо показові в цьому

контексті: художники займають важливе місце в культурній свідомості XX–XXI століть, будучи символом трагічного генія.

Новизна дослідження виявляється в компаративному аналізі художніх текстів, що фокусуються на житті Ван Гога і Гогена, та різних за жанром і стилем фільмів, сюжет яких зосереджений навколо цих непересічних особистостей, образи яких вибудовуються завдяки візуальній мові.

Мета магістерської – окреслити авторські стратегії інтерпретації реальної мистецької постаті у творах різних знакових систем – художньої літератури і кінематографу.

Задля досягнення мети були вирішені такі **завдання**:

- виокремити жанрові характеристики біографічної прози, окреслити її витоки та розвиток у контексті літератури XX–XXI століть; розглянути специфіку біографічного роману про митця;
- визначити особливості жанру байопіку, його різновиди, прийоми реконструкції біографії та інтерпретації образу митця;
- з'ясувати і порівняти авторські стратегії В.С. Моема та І. Стоуна щодо створення образу митця, реконструкції його життєвого і творчого шляху;
- виявити подібності і відмінності в конструюванні образу художника (Ван Гога і Гогена) в кінематографі, визначити особливості візуальної мови режисерів і її кореляції з літературним текстом.

Об'єктом магістерської роботи є романи «Місяць і мідяки» В. С. Моема і «Жага до життя» І. Стоуна, його однойменна екранізація реж. В. Міннеллі (1956) та фільми, присвячені життю і творчості Ван Гога: «На порозі вічності» (реж. Дж. Шнабель, 2018) «Вінсент і Тео» (реж. Р. Олтман, 1990), «З любов'ю Вінсент» (реж. Д. Кобеля і Г. Велчман, 2017) та інші байопіки, автори яких зосередилися на постаті художника. Вибрані тексти, що є яскравими зразками різних традицій, дозволяють схарактеризувати на їхньому прикладі основні засади жанру та стиль авторів у зображенні митців. Вибір фільмів зумовлена необхідністю

максимально детально розглянути зміну в зображенні митця в різні часи і в різних режисерських оптиках. Поєднання текстових і візуальних джерел забезпечує можливість компаративного аналізу художніх стратегій у створенні образу митця, простеження спільних і відмінних тенденцій у формуванні біографічного наративу прози і кінематографу, а також виявлення специфіки авторського погляду на проблему художника.

Предметом магістерської роботи є художні принципи, наративні стратегії та інтерпретаційні моделі біографічних романів і байопіків, де конструється образ реальної мистецької постаті в різних знакових системах – вербальній (літературній) та аудіовізуальній.

Науково-методичною основою магістерської праці стали студії зарубіжних і українських вчених, присвячені, по-перше, питанням специфіки біографічної прози, зокрема дослідження М. Лакі, Б. Лейн, В. Вулф, В. Сент-Клера Г. Лі, Г. Вайта, П. Гонана, М. Джонса, Р. Барбер, А. Гефен, Дж. Альварез, Р. Бенкс, Б. Даффі та ін. По-друге, аналізові жанрових особливостей і типології байопіків як кінобіографій (це праці Д. Бінгем, Д. Берджер, Дж. Кастен, Г. Сиваченко та ін.). А також праці дослідників літературних екранізацій – Ф. Альберсмайєра, З. Баушінгера, Е. Боненкамп, К. Куна, Г. Шнайдер. По-третє, дослідженню творчості Моема і Стоуна в контексті біографістики – праці Л. Ф. Семпере, О. Левицької, Л. Горболіс, Н. Білик та ін.

Структура магістерської роботи зумовлена її метою і завданнями: вона містить Вступ, три розділи основної частини, Висновки і список використаних джерел (113 позицій). У першому розділі – «*Біографія митця в літературі і кіно: теоретико-методологічні аспекти*» – розглянуто феномен біографічної прози ХХ-ХХІ ст. А саме її витоки, дефініції жанрових різновидів, особливості інтерпретації образу митця. Проаналізована специфіка байопіку як кінематографічної розповіді про видатну постать.

У другому розділі – *«Митець як протагоніст англійської і американської біографічної прози»* – досліджено специфіку інтерпретації образу художника в романі-біографії В. С. Моема «Місяці і мідяки» і проведено порівняльний аналіз авторської інтерпретації образу Ван Гога в романі В. Ірвінга «Жага до життя».

Третій розділ – *«Варіативність інтерпретацій постаті митця у байопіках»* – присвячений таким питанням, як виявлення відмінностей та подібностей у конструюванні образу художника в кінематографі, визначення особливості візуальної мови режисерів, дослідження питання кіноадаптацій, виокремлення кінематографічних методів відтворення життя і творчого доробку митця.

Основні положення магістерського дослідження апробовано на VII Міжнародній науково-практичній інтернет-конференції «Integration of Education, Science and Business in Modern Environment: Summer Debates» 7-8.08.2025 року і оприєвлено в публікації «Постать Ван Гога в літературному і кінотексті».

РОЗДІЛ 1

БІОГРАФІЯ МИТЦЯ В ЛІТЕРАТУРІ І КІНО: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ

1.1 Феномен біографічної прози XX-XXI ст.: витоки, дефініції жанрових різновидів, інтерпретація образу митця

Біографічна проза – один із найцікавіших феноменів сучасної літератури, який поєднує історичну достовірність із художньою вигадкою, документальний матеріал із суб'єктивним авторським баченням. Його центральною ознакою є спроба інтерпретувати реальну особистість, зокрема митця, засобами белетристики, перетворюючи життєпис на простір для художнього дослідження людської свідомості, епохи та творчості.

Більш загальний термін – «літературна біографія» – належить до жанру, що має в своїй основі життя конкретної людини: митця, політика, суспільного діяча тощо. Від наукової та популярної біографії цей жанр відрізняється методом і метою зображення постаті, а саме «створюється за законами художньої словесної творчості, які зумовлені історико-літературною добою, естетичними уподобаннями автора та вимогами часу»[6]. До літературної біографії можуть належати біографічні романи, новели, повісті. У літературознавчій енциклопедії за редакцією Коваліва знаходимо ще й такі визначення схожих літературних явищ, як «романізована біографія» і «романна біографія». Так, під романізованою біографією (франц. roman, грец. bios – життя, grapho – пишу) розуміється прозовий твір, в якому документальні матеріали життя прототипа доповнені художньою вигадкою, домислом, іноді навіть містифікацією. Такими, зокрема, вважають твори «Романи Куліша» та «Аліна й Костомаров» В. Петрова (Домонтовича). Романізована біографія постає різновидом (піджанром) експериментальної прози, зокрема любовного роману (Оксана Боярчук), інтелектуальної прози (Тетяна Белімова, Наталя Мариненко). До такого типу

творів звертаються і сучасні письменники, зокрема Ю. Андрухович, який у «Дванадцяти обручах» містифікував постать Б.-І. Антонича. Натомість прикладом романної біографії (франц roman, грец bios життя, grapho пишу) автори літературознавчої енциклопедії називають наративний жанр, застосований А. Моруа («Прометей, або Життя Бальзака»), який не допускав у своїх творах вигадки»[19].

Зарубіжні дослідники також пропонують широкий спектр термінів на позначення різновидів біографічної прози. Так, Д. Лодж зазначає, біографічний роман – це «твір, який бере реальну особу та її реальну історію як предмет художнього осмислення, використовуючи техніки роману для представлення суб'єктивності замість об'єктивного, доказового дискурсу біографії» [74].

Отже, на відміну від традиційної біографії, яка прагне відтворити «історичну правду» життя, біографічний роман зосереджується на «вищій правді» – на тому, що означає бути людиною. Як наголошував Р. Бенкс: «Я використовую історію, щоб розповісти історію... Романіст намагається зобразити, у певному сенсі, вищу істину – істину про те, що означає бути людиною» [35]. Розмежовуючи також біографію і біографічну прозу, науковець пише: «Мені здавалося очевидним, що я можу писати від першої особи історичної постаті. Я міг би написати «життя» цієї постаті, використовуючи факти з її життя, але тоді я б писав, використовуючи драматичний наратив, що утворював би твір з драматичною формою та наміром, а не біографію цього персонажа» [36].

У сучасному літературознавстві поняття «біографічна проза» відповідає англійським термінам «biofiction» або «biographical fiction». Як доводить М. Лакі, це явище у світі літератури є «гібридним жанром», що поєднує риси документального письма з художнім експериментом і надає письменникові право маніпулювати історичними фактами, аби розкрити не лише погляди досліджуваного суб'єкта, а й власне бачення життя та світу [72].

Згідно з Б. Лейн, редакторкою монографії про стан біографічної прози, цей жанр у XX–XXI ст. став «домінантною формою літературного висловлювання», а її витoki можна простежити в експериментах модерністів, насамперед у творчості Л. Стрейчі, Г. Ніколсона та В. Вулф [73].

Отож, біографічний роман постає як особливий вид прози, у якому документальна точність поступається художній правді, а особистість героя перетворюється на інструмент осмислення ширших культурних, моральних і психологічних проблем.

Існування «біофікцій» – важливе й варте уваги дослідників явище, – зазначає А. Гефен. У своїй статті про стан французької літературної біографії автор заглиблюється у ширшу жанрову природу. На його думку, певні зразки біофікшну є чи не найкращим зразком вираження культури, що «страждає від суперечливих імпульсів мислення про відмінності і обов'язком пам'ятати, що є симптоматичними для тенденцій літературної естетики кінця XX століття: «повернення суб'єкта», але суб'єкта, який надає собі лише наративну ідентичність, нову інтимність, засновану на зовнішньому спостереженні за повсякденним життям культурно різних сутностей, «постмодерністський» смак до маніпулювання знаннями та онтологічних ігор» [58].

М. Шерінгем, спираючись на характер навіть повсякденних біографій, які повняються загальними виразами та «підгляданням» у особисте життя, розкриттям невідомих і не певне, що достовірних фактів називає як наслідок цього – утворення взаємозв'язку, де «деталі переважають структуру», таким чином перетворюючись на «театр пам'яті», що є не «технікою фіксації», а новоутвореною «легкою, тактичною, мобільною», «пам'яттю, яка проливає світло на життя» [94].

Про таку специфіку написання історій про видатних людей зазначав і Р. Барт: «Якби я був письменником і помер, я б хотів, щоб історія мого життя була зведена дружнім і невимушеним біографом до кількох деталей, кількох смаків,

кількох інтонацій, скажімо «біографізмів», чия виразність і рухливість могли б подолати будь-яку долю і торкнутися, як епікурейські атоми, якогось майбутнього тіла, яке буде розкидане по чотирьох кутах землі; коротше кажучи, «перфороване» життя» [38]. Тобто літературна біографія і біографічний роман як її зразок приваблює своєю еластичністю, гнучкістю до вибору матеріалу та висвітлюваних епізодів з життя, можливістю обирати наративні прийоми та засоби їхнього втілення.

Однією з важливих рис жанру є його дуальність: автор водночас дотримується фактів і дистанціюється від них. Ця «подвійна оптика» дозволяє створювати художні образи, що зберігають зв'язок із реальною біографією, але водночас репрезентують нову, вигадану, подеколи міфологізовану, версію життя. Як зазначає Л. Тріджер, авторка роману «Винаймач»: «біографічна художня проза може бути брехнею, через яку народжується істина; вона дає мені право уявляти думки персонажів, вигадувати діалоги та деталі, які висвітлюють теми, що мене цікавлять» [103].

Жанр біографічного роману має складну історію, що розгортається від ранніх форм життєписів у XVIII столітті до постмодерної біографічної прози XXI століття. Перші кроки до формування жанру спостерігаємо в англійській традиції XVIII століття, коли з'являються «романізовані біографії» – твори, у яких фактичний матеріал про відому особу набував художнього оформлення. Серед попередників сучасного біографічного роману дослідники називають «Життя поетів» С. Джонсона (1779–1781) – книгу, у якій життєписи митців набувають рис характерних роману.

XIX ст. по-іншому поглянуло на взаємозв'язок історії та літератури. У трактаті «Історичний роман» Г. Лукач визначив художню біографію як «введення індивідуальності персонажа з історичної своєрідності доби». Він вважав, що письменник не може «довільно змінювати матеріал», бо «події та долі мають свою природну, об'єктивну вагу», і лише через правильне співвідношення

цих чинників «постає людська й художня істина поруч із історичною». Водночас автор трактату застерігав від ототожнення історичного та біографічного романів: на його думку, біографічна форма є «фрагментарною» і «обмеженою», бо зосереджується на приватному житті, а не на історичному процесі загалом [75].

На початку XX століття модерний світогляд радикально змінив підходи до життєпису. В. Вулф у своєму есе «Нова біографія» (1927) закликала до поєднання фактів і уяви, наголошуючи, що «біографія мусить говорити правду не лише правду про події, а й про характер» [110]. Л. Стрейчі декадою раніше започаткував новий тип художньої біографії, у збірці «Відомі вікторіанці» (1918) що відкидала героїзацію минулого й пропонувала іронічну, психологічну інтерпретацію історичних постатей [99].

Період міжвоєнної доби став ключовим для становлення біографічного роману як окремого жанру. О. Бердет ще у 1929 році визнавав: «Роман поступово привласнює поле біографа... Ми створюємо новий клас біографічних романів, де метод художньої прози застосовується до реальної історії життя» [46].

У другій половині XX століття біографічна проза стала особливо популярною в англomовній літературі. Як зауважує Б. Лейн [73], модерністські експерименти в «новій біографії» підготували ґрунт для постмодерного біофікшну, у якому автор вільно інтерпретує історичні постаті, часто з метатекстуальною рефлексією над самим актом письма.

Ця тенденція особливо помітна у романах К. Тойбіна «Майстер» (2004), М. Каннінгема «Години» (1998), Дж. Барнза «Папуга Флобера» (1984) та інших, де історичні або літературні постаті стають засобом роздумів про природу творчості, пам'яті та ідентичності.

Жанрова природа біографічного роману передбачає взаємозв'язок із двома спорідненими формами – біографією та історичним романом. Хоча всі три форми мають спільну рису – орієнтацію на фактичну основу, – між ними існують суттєві відмінності, які визначають способи зображення реальності. Незважаючи на різні

підходи на початку виникнення біофікшну, його – залежно від думки критика – зараховували чи до біографій, чи до історичних романів, позбавляючи права на самостійне існування і розвиток. Важливо з'ясувати, специфіку кожного з цих жанрів.

Так, традиційна біографія належить до документально-наукового письма й прагне максимальної достовірності. Її головна мета – реконструювати життя реальної особи на основі перевірених джерел, при цьому автор виступає в ролі історика, який документує минуле, спростовує неправдиву інформацію, надає невідомі раніше факти. Натомість біографічний роман тяжіє до художнього моделювання життя, у якому достовірність замінюється правдоподібністю. Як зазначає М. Лакі, біографічна проза не прагне «правильно відтворити життя біографічного героя», адже «її мета – створити бачення життя і світу, відмінне від документального опису». Від історичного роману біографічна проза відрізняється також тим, що фокусує увагу не на відтворенні соціально-історичних процесів, а на внутрішньому світі конкретної особистості. Якщо історичний роман прагне об'єктивно показати епоху, у якій «людина є продуктом історичних умов» [71], то біографічний роман – це спроба подолати детермінізм історії, показати унікальність суб'єкта. Отже, є причини стверджувати, що біографічний роман – це синтез історичного і психологічного підходів: він поєднує інтерес до історії з інтересом до людської свідомості, але підпорядковує історію людському досвідові.

Показовою в цьому контексті є позиція Р. Бенкса, який визнавав, що в його романах «історична правда про героя менш важлива, ніж істина вищого порядку – істина людського буття» [36]. Така позиція наближає біографічний роман до філософського: метою якого є не реконструкція минулого, а створення символічного простору для роздумів про людину. Саме тому в біографічному романі часто відбувається переосмислення часу, хронології, навіть самої істини.

Одним із центральних питань дослідження біографічного роману є співвідношення етики та естетики або межа між правом митця на творчу свободу й моральною відповідальністю перед реальною особою, чию історію він інтерпретує. Як зазначає Б. Лейн, біографічна проза «існує на межі між фактом і вигадкою, ходить по лезу між відповідальністю перед суб'єктом і свободою творчого домислу» [73]. З цього виходить, що автор біографічного роману не зобов'язаний змальовувати факти дослівно, але має створити образ, якому повірить читач і, який відповідатиме логіці героя. Показовими є й міркування Л. Стрейчі, який вважав, що «вся суть мистецтва полягає в тому, щоб розмолоти матеріал і переробити його у форму власного бачення» [98]. Він розумів біографію як вид мистецтва, у якому суб'єктивність переважає над документальністю, а творча уява стає головним джерелом пізнання людини. Разом із тим Л. Стрейчі підкреслював гуманістичний вимір такої практики: «Людські істоти занадто важливі, щоб розглядати їх лише як симптоми минулого. Вони мають цінність, яка є вічною і повинна бути відчутною заради самої себе» [98]. Ця позиція формує нову естетику біографічного роману – естетику «правди крізь вигадку». Як підсумовує Л. Тріджер: «біографічна художня проза – це брехня, через яку може народитися істина» [103]. Отже етична відповідальність біографічного автора не в достовірності фактів, а у чесності в художньому задумі: у тому, щоб не спотворити головне в особистості, навіть якщо факти зазнають перетворення. Ця нова форма правди – суб'єктивна, психологічна – стала однією з головних відмінних рис біографічного роману XX ст.

Порівняння англійської та американської традицій біографічного роману дає змогу виявити різні акценти у виборі тем, героїв і наративних стратегій. Зокрема, англійська традиція, що бере початок від Л. Стрейчі, В. Вулф і Г. Ніколсона, зосереджується на інтелектуальних постатях – письменниках, митцях, науковцях, чия внутрішня свідомість стає плідним простором для роздумів про епоху. Для британської літератури XX–XXI ст. характерне використання

біографічного роману як інтелектуального експерименту, де головний герой – письменник чи митець – постає метафорою творчості, мови, спогадів. Наприклад, Дж. Барнз у «Папузі Флобера»(1984) перетворює постать Флобера на символ одержимості пошуком істини, тоді як К. Тойбін у «Майстрі» (2004) реконструює внутрішній світ Генрі Джеймса, зображаючи самотність митця як екзистенційну умову творчості.

Американська традиція, натомість, тяжіє до соціального контексту та до постатей, пов'язаних із історичними подіями. Як зауважує Р. Бенкс, його мета – «показати людину в історії», але так, щоб «історія втратила старовинність і вказувала на наш час» [36]. Американські письменники – від Н. Мейлера до Дж. Кларка – використовують біографічний роман як спосіб дослідження культури знаменитостей, міфу особистості, публічного й приватного образів. Постать митця або історичного діяча стає для них символом національної самосвідомості.

У британській традиції біографічний роман має переважно філософсько-психологічний характер, тоді як в американській – соціально-екзистенційний. В обох випадках центральною постаттю часто є митець – письменник, композитор, художник – як символ творчості, що протистоїть тиску історії.

Постать митця – художника, письменника, композитора – посідає центральне місце у розвитку біографічного роману ХХ століття. Саме митець, як уособлення внутрішнього пошуку істини, стає ідеальним героєм для жанру, що поєднує документальність і вигадку. Ця тенденція чітко проявилася у творчості К. Тойбіна, Д. Лоджа, М. Каннінгема, Дж. Барнза, Дж. Бенвілла, С. Селлерс та інших письменників, які звертаються до реальних біографій видатних авторів, але використовують їх як матеріал для філософського роздуму про творчість, самотність і пам'ять.

У ХХ столітті зростає інтерес до «реалонімів» – тобто використання в художньому тексті справжніх імен історичних осіб. Такий прийом створює ефект документальності, але водночас підкреслює умовність оповіді: справжнє ім'я не

гарантує правди, воно лише позначає перехід між реальним і вигаданим. Реалоніми є своєрідними маркерами, які, «позначають місце зустрічі історії та уяви» [27]. Як зазначає М. Лакі, «біографічний роман не стільки про людину, скільки про бачення світу, яке через неї реалізує автор» [71]. Отже, митець у біографічному романі є не лише персонажем, а й своєрідним alter ego письменника, образом, у якому автор осмислює власну позицію в культурі. У британській літературі прикладом цього є роман «Майстер» (2004) К. Тойбіна, присвячений Генрі Джеймсу. К. Тойбін писав, що, працюючи над романом, він «повинен бути у свідомості Джеймса весь час» [101]. Ця «повна ідентифікація» автора з героєм дозволяє розкрити процес творчості як драму самопізнання. Джеймс у романі не лише історична постать, а й метафора письменницької долі – життя, присвяченого мистецтву, але відірваного від людських стосунків.

У цьому аспекті біографічний роман XX століття переосмислює саму категорію біографічної правди. Якщо історична біографія прагне пояснити людину через факти її життя, то біографічна художня проза розглядає митця як символ епохи, її героїв і настроїв. Як зазначав Г. Лукач, «індивідуальність персонажа впливає з історичної своєрідності доби» [75], проте для біографічного роману XX ст. вирішальною стає не історична обумовленість, а екзистенційний характер героя. Так, у романі Дж. Барнза «Папуга Флобера» (1984) Гюстав Флобер постає не лише як видатний письменник XIX століття, а як втілення нескінченного прагнення до істини, якої неможливо досягти через мову. Твір поєднує біографічні факти з метафізичними роздумами про пізнання, творчість і суб'єктивність.

Аналогічно, у романі С. Селлерс «Ванесса і Вірджинія» (2008) життя сестер Стівен – Вірджинії Вулф і Ванесси Белл – перетворюється на простір для вивчення внутрішнього світу мисткині. Як зазначає авторка, «біографічна проза дозволяє занурити читача у життя розуму так, як жодна інша форма не може» [92].

В американській літературі постать митця також відіграє провідну роль, але на відміну від британської традиції, де увага зосереджена на психології, американські біографічні романи також поєднують індивідуальну історію з соціальним і політичним контекстом. Наприклад, у романі Р. Бенкса «Розтинач хмар» (1998) реальний історичний персонаж – син аболіціоніста Джона Брауна – стає посередником для осмислення проблеми національної ідентичності та історичної пам'яті. Автор визнає, що «використовує історію (як науку), щоб розповісти історію (художню)» [35].

Яскравими представниками американської та англійської традиції біографічного роману, що зосереджували свою увагу на постаті митця, є І. Стоун і В. С. Моем. Їхня проза репрезентує дві різні моделі художньої біографістики ХХ століття, у межах яких життєпис митця осмислюється не як сукупність фактів, а як драматичний процес формування творчої свідомості. Американець І. Стоун тяжіє до психологічно-гуманістичної інтерпретації, прагнучи реконструювати внутрішню логіку життя художника через співпереживання, екзистенційні кризи та детальний аналіз творчого становлення персонажа-історичної особистості, тоді як англійський письменник В. С. Моем послуговується іронічно-дистанційованою, модерністською стратегією, у якій біографічний матеріал слугує засобом проблематизації міфу про генія й художнього дослідження меж між мистецтвом, мораллю та людськими взаєминами. Водночас обох авторів об'єднує увага до інтермедіального виміру біографічного роману: опис картин і самого процесу творчості стає не лише частиною сюжету, а й ключовим інструментом психологічної характеристики митця та осмислення його ролі в культурі.

У біографічному романі митець стає фігурою переходу між історією та міфом, між особистим і колективним досвідом. Його доля – це не просто відтворення життєпису, а метафора духовного стану доби. Як пише М. Лакі, «читачі не шукають у біографічній прозі правди; вони шукають можливостей»

[71]. Саме тому постать митця в біографічному романі є не лише об'єктом реконструкції, а й джерелом натхнення для уяви – моделлю того, як людина може жити, творити й розуміти себе у світі, який постійно змінюється.

Отже, біографічна проза у літературному процесі XX–XXI століть постає як динамічний і поліфункційний жанровий сегмент, що виконує не лише репрезентативну, а й інтерпретаційну, герменевтичну та культурно-пам'яттєву функції. У межах модерністської й постмодерної парадигм біографічний наратив дедалі більше відходить від принципів фактографічної повноти та хронологічної об'єктивності, натомість зосереджуючись на внутрішній логіці життя особистості, психологічній мотивації вчинків і моделюванні образу митця відповідно до естетичних і ціннісних запитів епохи. Саме тому в сучасному науковому дискурсі паралельно функціонує низка термінів – біографічна проза», «романізована біографія», «роман-біографія», «біографічний наратив», «байопік», «інтермедіальність», «реалоніми», «інтерпретація», «міфологізація особистості» тощо – кожен із яких акцентує окремий аспект жанрової специфіки.

1.2 Байопік як кінематографічна розповідь про видатну постать

Байопік (від англ. *biopic* – *biographical picture*) – це кінематографічний жанр, що розповідає про життя конкретної людини, зазвичай відомої і публічної. Від документального жанру його відрізняє наявність художніх елементів, вигаданих для розвитку сюжетів персонажів, «драматизація» постаті і її життя.

Жанр байопіку не є чимось новим у світі кіно, а сам термін починають вживати у 1930-их рр. Першим зразком цього жанру вважають короткометражну стрічку «Жанна Д'Арк» (1900) Ж. Мельєса. Якщо говоримо про повний метр – це фільм «Історія банди Келлі» (1906), який, крім біографічного фільму, є також і австралійським вестерном. Така тісна взаємодія з іншими жанрами на початках унеможливлювала сприйняття байопіку як самостійного жанру – позбавлений достовірності документальних фільмів, більше наближений до драми,

аналізуючи, його неминуче поєднували з іншими: мюзиклами, трилерами, вестернами тощо.

За концепціями Р. Розенстоуна [89] та узагальненнями Д. Бінгема [42] спостерігаємо наступні сім етапів у періодизації байопіків. Перший етап – це 1930-ті роки продукували байопіки про членів королівської родини («Королева Крістіна» (1933), «Романи Челліні» (1934), «Червона імператриця» (1934) та скандальні історії, що користувалися популярністю серед населення, як-от «Я – втікач банди» (1932). Вони належали до «докодексного Голлівуду» (кінець 1920–1934 рр.), що стосується періоду між виникненням Кодексу Гейса та запровадженням PCA - Production Code Administration (адміністрації з контролю за дотриманням виробничого кодексу). У культурному плані ці роки були плідними завдяки відсутності рамок контролю та сміливості і відвертості їхніх тем. Історично ж цей період постав після краху Волл-Стріт 1929-го року і перед Великою Депресією, що також вплинуло на тематику стрічок [42]. Тому настрої фільмів-представників цієї доби часто песимістичний.

Представники другого етапу, або «Ідеалістичного класично-урочистого періоду» (від 1936 – до кінця Другої світової війни) зосереджували свою увагу на постатях (переважно чоловічих) надзвичайного характеру та долі, вплив яких на життя людей неможливо перебільшити. Це фільми про Луї Пастера, Томаса Едісона, Марію Кюрі, Олександра Грема Белла і Авраама Лінкольна). Фільм «Янкі Дудл Денді» (1942) є зразком музичного байопіку, який окреслив своє місце саме у цей період. Дещо негативну оцінку серед критиків отримують фільми про видатних людей минулих епох. Такий видозмінений акцент постав після появи книги Л. Страчі «Видатні Вікторіанці» (1918). «Антивікторіанський богемізм» самого автора у цій праці помітно виявився у екранізованих історіях різних режисерів про людей доби, що набули популістського характеру. Наголошувалося на ще одній особливості ідеалістичного класично-урочистого періоду – підхід до будування наративу «larger than life» («більше за життя»), що

дозволяв змальовувати реальних людей як ідеалізованих персонажів для наслідування і зразків [42].

Зразком третього етапу розвитку байопіку є фільм «Громадянин Кейн» О. Веллса (1944). Кіноклімат, у якому існує ця квазі-біографічна історія відрізняється від усього, що існувало до неї, зокрема, і у світі байопіків. «Жодна біографічна п'єса чи друкована біографія ніколи не наближалася до сили, уяви та технічної віртуозності «Громадянина Кейна» – як не існує й кращої графічної ілюстрації біографічного процесу дослідження та розслідування», – пише Н. Гамільтон [61]. Фільм є мозаїкою жанрів, ракурсів, сценічних та візуальних рішень. Але для майбутніх байопіків важить і те, як досліджується і розповідається біографія видатної людини. На початку стрічки один з групи відповідальних за створення узагальненої хроніки про життя Річарда Кейна – головного героя стрічки – після його смерті говорить: «Мало розказати, що він зробив. Цікаво, що він був за людина», пізніше – «На екрані ми бачимо великого американця. Чим він відрізняється від Форда, Герста чи будь-кого іншого?». Останні слова Кейна – «трояндовий бутон» – стають шансом дізнатися про те, ким справді був герой і розпочинають детективну лінію фільму. Зрештою, провівши кілька інтерв'ю та дослідивши архіви, журналіст говорить, що весь цей час лише займався «складанням пазлів» і що «жодне слово не може пояснити людське життя» «О. Веллс спочатку висміяв традиційну форму немічного некролога, а потім надав дивовижний приклад того, як можна знімати серйозні сучасні біографічні фільми» [42]. Фільм, з його сатиричним ставленням до популярності стрічок про «великих людей» 1936–1940 років, перетворив біографію на багатоперспективне, нелінійне детективне дослідження. Потрібно було кілька років, щоб ефект «Кейна» повною мірою проявився в біографічних фільмах; вперше його можна побачити в деяких фільмах, знятих після перевидання фільму О. Веллса в 1956 році, але повністю він вплинув на ревізіоністський період 1990-х років» [40].

Четвертий етап збігається з періодом після Другої світової війни. Повоєнний світ, Холодна війна, страх перед можливою атомною загрозою створили так звані «warts-and-all» байпіки, які показували життя людини без прикрас і блиску, а ще повернулися до байопіків-вестернів та байопіків-мелодрам («Я плакатиму завтра» (1955), «Кохай мене або залиш мене» (1955), «Жага до життя» (1956), «Джокер» (1957) та «Я хочу жити!» (1958). Тут також Д. Бінгем зазначає, що байпіки про жінок «належали до окремої категорії», адже суспільство, яке продукувало такі фільми жило в культурі, де жінка, яка має вплив, викликало радше почуття незручності, ніж захват від її вчинків. «Ці фільми характеризуються об'єктивацією, інфантилізацією та стражданнями героїні; підсвідомим відчуттям, що жіночі амбіції караються» [43].

На 1970-ті і 1980-ті роки припадає п'ятий етап, коли американська кіноіндустрія чергувала «warts-and-all» байпіки з байопіками, що, здається навіть не намагалися полюбити чи бодай зрозуміти людей, про яких їх знімали («Леді співає блюз» (1972); «Зірка 80» (1976); «Горили в тумані» (1988); та урочистими фільмами, які підносили своїх героїв («Ганді», 1982). Уже 1976 року на добу Нового Голлівуду чекав занепад, причиною якого був політичний консерватизм часів Рейгана і Тетчер і масове виробництво блокбастерів. Але на цьому тлі з'явився «Скажений бик» (1980), М. Скорсезе, який досі дехто вважає одним з найкращих фільмів режисера. Та загалом цей період асоціювався зі стагнацією, «коли жанрові дослідження були міцно встановлені, біографічний фільм закріпив свою репутацію як пишномовний, важкий для сприйняття жанр, застряглий, якщо не в парадигмі Warner Bros. – Twentieth Century-Fox 1930-х років, то в 1950-х з усіма їхніми вадами» [42].

Шостий етап характеризується ревізіонізмом, новим поглядом 1990-их на створення байопіків, що поставив у центрі своїх історій зовсім нових героїв та героїнь. Ці фільми визнавали і переосмислювали вплив «Громадянина Кейна», будували історії навколо постатей, які лишалися поза увагою раніше:

афроамериканці («Малкольм Ікс, 1992), жінки («Ангел за моїм столом», 1990), квір-персони («Хлопці не плачуть», 1999). Піджанри видозмінювалися, змішувалися, запозичували щось одне в одного і створювали щось цілковито нове. «Біографічний фільм про когось, хто цього не заслуговує», як назвали пародії у формі жанру С. Александер і Л. Карашевські теж підкреслюють свободу у створенні кінострічок [42].

Цікавою тенденцією, яка зараз звична для створення байопіків, але бере початок у 1990-х є використання справжньої хроніки, документальних знімків, записів, інтерв'ю причетних. Д. Бінгем пише: «Фільми більше не боялися загрожувати власній історичній дієгезі та правдоподібності своїх акторів, вводячи в кінці кадри з реальними героями; насправді це стало практично обов'язковою практикою. Така практика підкреслює незмінну важливість, а то й трансцендентність героя» [42].

Сьомий етап: останні роки продовжують тенденції 1990-их і беруть найкраще з попередніх періодів. Таке «відродження неокласичного стилю» сприяло тому, що фільми стали поєднувати у собі одразу три підходи до байопіку – класичний, «warts-and-all» та дослідницький. Якщо деякі епохи відрізнялися впливом продюсера на вибір об'єкта і його наратив, то тепер режисери мають більше можливостей і незалежності у творчому процесі. У цей час виходять такі фільми, як «Малькольм Ікс» (1992), «Ед Вуд» (1994), «Королева Марго» (1994), «Кундун» (1997).

Теоретичні питання байопіку також тісно пов'язані з проблемою екранізацій та кіноадаптацій, адже чимало фільмів про відомих осіб ґрунтуються на письмовому джерелі: мемуарах, спогадах, художніх біографічних романах тощо.

У своїх міркуваннях про те, як адаптація впливає на першоджерело і взаємодіє з публікою А. Базін робить висновок, що незважаючи на її педагогічну та соціальну цінності, які постають від певної «демократичності» кінематографу,

адаптація все одно є виправданою «оскільки адаптований твір певною мірою існує окремо від того, що помилково називають його «стилем», плутаючи цей термін з «формою». Крім того, він зауважує, що «справжні естетичні розмежування, насправді, слід проводити не між видами мистецтва, а всередині самих жанрів: наприклад, між психологічним романом і романом про манери, а не між психологічним романом і фільмом, знятим за його мотивами» [39].

Л. Гатчеон виокремлює три основні тлумачення адаптації: 1) визнана транспозиція іншого впізнаваного твору; 2) творчий та інтерпретаційний акт привласнення чи поновлення; 3) розширена інтертекстуальна взаємодія з адаптованим твором. Дослідниця бачить в екранізаціях певний палімпсест, який постає через неможливість забути вже прочитане, побачене й почуте раніше і пам'ять про це впливає на те, як ми сприймаємо екранізацію книги, яку читали раніше [65].

У багатьох дослідженнях міжвидових зв'язків адаптацію розуміють як переклад з мови мистецтв у меншій мірі; у більшій – смислів і образів. Так, Г. Сиваченко зазначає, що «у системі інтермедіальних зв'язків, здебільшого, спочатку здійснюється переклад одного художнього коду на інший, а далі відбувається взаємодія, але не на семіотичному, а на смисловому рівні» [10].

Ці смисли можуть витворюватися й образами закріпленими у «загальній пам'яті». Аналізуючи фільм «Королева» (2006), А. Шіхан пише про різницю між фактами та самою «ідеєю фактів», коли популярність твердження дорівнює його достовірності. Авторка відзначає, що таким «ідеям фактів» не притаманні часові рамки: «ці зображення працюють не лише у минулому часі, але й так само функціонують у сьогоденні подібно до стереотипних символів» [93].

Звертаючи увагу на сприйняття байопіку критиками помічаємо часто негативні асоціації. «Якщо це поганий фільм, то це «байопік», але якщо це щось цікаве або незвичайне, то це щось інше» вважається майже універсальною думкою, – пише Д. Бінгем, – І це висловлюють не тільки критики, але й самі

режисери, ймовірно, як захисний рефлекс. Ніхто не хоче, щоб його спіймали на зйомці байопіку. Це особливо помітно протягом 1990-х і на початку 2000-х років: коли Скорсезе просуває «Кундун» (1997), Майкл Манн розхвалює «Алі» (2001) або Майк Лі представляє «Гармидер» (1999), вони всі заперечують, використовуючи дуже витончені раціональні аргументи, що зняли біографічні фільми. Отже, значним досягненням початку ХХІ століття стало те, що режисери почали відкрито визнавати, що їхні фільми є біографічними, а критики почали використовувати цей термін як об'єктивний опис, а не як автоматичне зневажливе визначення, як це було протягом десятиліть до того» [42].

Сам характер жанру можуть вважати консервативним, адже залежно від доби і сприйняття нею особистості наратив оповіді може змінюватися. Наприклад, Дж. Шлагер пише: «У порівнянні з образами нашої культури, які проєктує постмодернізм, біографія, незважаючи на свою інтертекстуальну конструкцію, є фундаментально реакційною, консервативною, постійно пристосовуючи нові моделі людини, нові теорії внутрішнього «я» до орієнтованого на особистість культурного мейнстріму, тим самим завжди допомагаючи знешкодити їхній підривний потенціал» [91]. Але як зазначає Р. Розенстоун, необхідно бачити у біографічному жанрі можливість змінювати свою форму, залежно від прагнень режисера. Біофікшн може бути представлений аудиторії як у підривній, так і в консервативній формі, від традиційних лінійних сюжетів про особистість та історію до більш «інноваційних» творів, які представляють «життя у формі фрагментованої [...] драми» [89].

Х. Шахар звертається до нової форми біографічних стрічок про письменників та письменниць, чий твори давно стали класичними: «такі фільми, як «Закоханий Шекспір», «Яскрава зірка» та «Години», використовують ідеології західної індивідуальності лише для того, щоб підірвати їх через постмодерну самосвідомість культурної специфіки конструювання ідентичності. Було б надто узагальненим припущенням вважати такі фільми «консервативними» на основі

їхнього біографічного змісту. Насправді, переважна більшість літературних біографічних фільмів вказує на нову форму біографії, в якій, у своєму історичному контексті, індивід є самосвідомим прикладом «фікціональності» поняття лінійної та стабільної ідентичності та історії. Усвідомлюючи, як твір автора відображає вигаданий характер історичного представлення, літературні біографічні фільми фактично висувують на перший план і виконують роботу постмодерністської деконструкції» [90].

Існують також байопіки-фантазмагорії, яскравим прикладом яких є серія Кена Рассела про митців-композиторів – «Лістоманія», «Закохані у музику», «Маглер», «Пісня літа» – що, однак, певний час зазнавала нищівної критики.

Шукаючи зразків такого піджанру в українському кінематографі щось схоже знаходимо у «Молитві за гетьмана Мазепу» Ю. Ілленка. Зосереджена на житті Мазепи вона є далекою від реконструкції реальної особистості за реальних її обставин. Натомість, використовуючи відомі з історії імена і події, режисер самостійно вибудовує характер своїх персонажів. Однак, міркуючи про контрверсійність такого фільму, Л. Брюховецька серед її переваг називає саме сміливість звернення до постаті Мазепи: «сам факт звернення до Мазепи – це вчинок. І те, що Мазепу змальовано без єлейності, що з нього не зроблено ікону, – перевага фільму» [4]. Тоді як першими байопіками, у центрі яких мистецька постать, стали стрічки «Тарас Шевченко» (1951), «Іван Франко» (1957), «Григорій Сковорода» (1959), «Леся Українка» (1971), «Поет і княжна» (1999). З останніх – «Заборонений» (2019) про Василя Стуса.

Досі біографічні стрічки використовували для сюжетів особистостей, чие життя обірвалося задовго до створення фільму, але «нещодавній сплеск біографічних фільмів переніс живих персонажів у жанр, який досі був зарезервований для померлих, витіснивши сьогодення з нього через «історизацію» ще живих» [42]. Можемо погодитися з цією тезою Д. Бінгема, адже, по-перше, класичний біографічний фільм діяв як форма культурної пам'яті,

яка стабілізує образ постаті в колективній свідомості. По-друге, байопіки XXI ст. справді все частіше зосереджують свою увагу на сучасних особистостях, що резонують загальним тенденціям доби і є впізнаваними у своїх сферах і поза їхніми межами. Так, наприклад, стрічка «Соцмережа» (2012, реж. Д. Фінчер) про засновника мережі «Фейсбук», Марка Цукерберга, отримала схвалення від критиків і глядачів, але реакція самого Цукерберга не була позитивною. «Це було дивно», – коментує своє ставлення до фільму засновник соцмережі. Вони правильно вказали всі дуже конкретні деталі того, що я носив, конкретних речей, але потім весь сюжетний хід, мотивації моїх вчинків і всього іншого були, як би це сказати, повністю недостовірними» [93]. Подібна реакція «живого прототипу» лише увиразнює принципову особливість сучасного біографічного кіно: воно дедалі менше прагне до фактографічної точності й дедалі більше функціонує як інтерпретаційний наратив, що підпорядковується законам драматургії, жанру та ідеологічних очікувань аудиторії. У випадку «Соцмережі» особистість Марка Цукерберга стає не стільки об'єктом документального відтворення, скільки фігурою-символом епохи цифрової революції, уособленням амбіцій, технологічного прориву та етичних суперечностей сучасного підприємництва. Таким чином, фільм фактично здійснює «передчасну історизацію» ще незавершеної біографії, конструюючи наратив про цифрової ери, її героїв і антигероїв.

Цей приклад демонструє, що байопік XXI століття дедалі активніше витісняє приватний голос суб'єкта репрезентації, замінюючи його авторською версією подій. У результаті біографічний фільм перестає бути лише формою збереження пам'яті й набуває рис інструмента, який інтерпретує, оцінює сучасність. Змінилися функції жанру: від меморіальної до моделі культурного коментаря. «Ці «миттєві» біографічні фільми, розповідаючи про історичний момент, який ще не минув, і розмірковуючи в своїх наративах над засобами масової інформації, що надають перевагу миттєвій інформації, підштовхують

тенденцію історичних фільмів до безпрецедентного парадоксу, в якому сьогодення постає як історичне і водночас триваюче. Збіг сьогодення як минулого і того, що триває у безпосередній момент створення і показу в цих фільмах підкреслює зникнення відстані між реальністю і інформацією, яка набуває власної реальності: зникнення, яке в кінцевому підсумку пояснює фаталізм у кожній розповіді. Цей трагічний наративний прийом, що створює відчуття запізнення, «розладу часу», яке нагадує знамениті рядки Гамлета, становить розрив між знанням і дією, встановлений через повторювані попередження, що містять інформацію про майбутнє або долю персонажа, які ігноруються через зухвалу впевненість» [48].

Отже, байопік постає як складний і багатовимірний кінематографічний жанр, що еволюціонує разом із суспільними уявленнями про особистість, історію та культуру. Його жанрова специфіка визначається поєднанням документальної основи з художньою інтерпретацією, драматургічним конструюванням і виразною авторською позицією, що особливо помітно у стрічках про митців. Саме байопіки про художників, письменників, композиторів чи музикантів перетворюють життєпис на простір інтерпретації творчого акту, де біографія читається крізь призму естетичних пошуків, тілесних і психологічних криз, конфлікту між особистістю та соціумом. У межах цього жанру мистецька постать рідко подається як «зразкова» або завершена: натомість вона постає фрагментованою, суперечливою, часто травматизованою, що відповідає модерним і постмодерним моделям суб'єктивності. Періодизація жанру демонструє поступовий відхід від ідеалізованих, урочистих наративів до ревізійністських, дослідницьких і гібридних форм, які визнають умовність будь-якої біографічної репрезентації. У XXI столітті байопік дедалі виразніше функціонує не як форма збереження «історичної правди», а як інтерпретаційний наратив і механізм культурної пам'яті, який переосмислює минуле й сучасність відповідно до естетичних та ідеологічних запитів доби. Таким чином, у контексті

репрезентації мистецької постаті байопік слід розглядати як інтермедіальний жанр, що конструює образ митця не лише через факти біографії, а передусім через осмислення його творчості як способу буття у світі.

Висновки до 1 розділу

Біографія митця є складним, динамічним та міждисциплінарним феноменом, що формується на перетині літератури, історіографії, культурної пам'яті та кіномистецтва. Художня біографістика XX–XXI ст. принципово відрізняється від традиційних життєписів попередніх епох: вона відходить від ідеалу фактографічної повноти та документальної нейтральності й натомість зосереджується на інтерпретації особистості, внутрішній логіці творчого життя та екзистенційному досвіді митця.

Біографічна проза постала як гібридний жанр, у якому художній вимисел не заперечує історичної реальності, а функціонує як засіб осягнення «вищої правди» людського буття. Як показує огляд теоретичних позицій (від В. Вулф і Л. Стрейчі до М. Лакі та Б. Лейн), модерністська й постмодерна біографістика утверджує право автора на суб'єктивну реконструкцію життя реальної особи, зокрема митця, за умови збереження внутрішньої психологічної та етичної достовірності образу. Біографічний роман постає не як підміна історичної біографії, а як альтернативна форма пізнання людини, що дозволяє осмислювати творчість, пам'ять, ідентичність та межі свободи особистості.

Особливе місце в біографічній прозі XX століття належить постаті митця, яка виявляється ідеальним об'єктом художнього осмислення саме завдяки своїй подвійності: з одного боку, митець є історичною фігурою, зануреною у конкретну епоху, а з іншого – носієм універсального досвіду створення мистецьких об'єктів, часто – переживання самотності, конфліктів життя. Як засвідчує аналіз англійської та американської традицій, образ митця у британській літературі тяжіє до філософсько-психологічної інтерпретації, тоді як в американській – до

поєднання індивідуальної долі з соціально-історичними процесами. В обох випадках біографічний роман виконує не лише наративну, а й герменевтичну функцію, перетворюючи життєпис на простір культурного саморефлексування.

Кінематографічним відповідником біографічної прози, що розвивається за власною логікою, але перебуває з нею у тісному інтермедіальному зв'язку, є байопік. Історична еволюція жанру – від ранніх гібридних форм до сучасних ревізіоністських і неокласичних моделей – демонструє, що байопік поступово відходить від ідеалізованого образу «великої людини» на користь фрагментованих, суперечливих і психологічно складних портретів. У цьому процесі ключову роль відіграли як естетичні трансформації кіномови (зокрема вплив «Громадянина Кейна»), так і зміна уявлень про особистість, історичну правду та колективну пам'ять.

Аналіз теоретичних підходів Р. Розенстоуна, Д. Бінгема, Л. Гатчеон, А. Базена та інших дослідників дозволив визначити байопік як інтерпретаційний наратив, у якому документальна основа підпорядковується законам драматургії, жанровим моделям і авторській позиції. Особливо показовими у цьому сенсі є байопіки про митців, де саме творчий акт, процес художнього мислення, тілесні й психологічні кризи стають ключовими вузлами оповіді. Біографія митця в кіно постає не як ілюстрація фактів, а способом осмислення творчості формою буття.

Важливим є усвідомлення інтермедіального характеру сучасної біографічної репрезентації. Літературний біографічний роман і байопік не існують ізольовано: вони перебувають у постійному діалозі, взаємно впливаючи на наративні стратегії та способи моделювання образу митця. Екранізації художніх біографій, використання літературних джерел у кіно та, навпаки, «кінематографізація» прозових наративів засвідчують, що образ митця формується в полі міжтекстової та міжмедійної взаємодії.

Отже, означена теоретико-методологічна основа важлива для подальшого аналізу конкретних літературних і кінематографічних текстів. Біографічна проза

і байопік постають як форми культурної інтерпретації, де митець виступає не лише об'єктом зображення, а й ключовою фігурою осмислення творчості, історії та людської суб'єктивності.

РОЗДІЛ 2

МИТЕЦЬ ЯК ПРОТАГОНІСТ АНГЛІЙСЬКОЇ І АМЕРИКАНСЬКОЇ БІОГРАФІЧНОЇ ПРОЗИ

2.1 Специфіка інтерпретації образу художника в романі-біографії В. С. Моема «Місяці і мідяки»

Роман В. С. Моема «Місяць і мідяки» (1919) типологічно належить до жанру роману-біографії, однак у його межах модерністська естетика деформує класичні ознаки біографічного наративу. Якщо традиційна біографія прагне до відтворення життя особи у фактах, хронологізмі та об'єктивності, то модерністський «роман-біографія» використовує біографічний матеріал для естетичних і психологічних імплікацій: документальність суспільної біографії поєднується з авторською суб'єктивністю й інтерпретацією творчого акту. Це поєднання виявляється через наратора-спостерігача, калейдоскопічну композицію епізодів і пріоритет психологічного аналізу над хронологічною повнотою.

Отже, жанр роману визначено як художньо-біографічний, модифікований модерністськими тенденціями на внутрішню правду і природу митця більше, ніж на відтворення «реальних» фактів його біографії.

Сюжет роману обертається навколо поступової, фрагментарної реконструкції життя художника Чарлза Стрікланда, поданої не як суцільний життєпис, а як низка свідчень, спогадів і вражень різних оповідачів. У центрі наративу – різкий екзистенційний характер Стрікланда, який, перебуваючи в комфортному середньокласовому шлюбі в Лондоні, раптово залишає родину, професію біржового брокера та соціальні зобов'язання, аби цілковито присвятити себе живопису. Цей крок не отримує у романі морального виправдання і не пояснюється раціональними мотивами; навпаки, він подається як радикальний розрив між соціальною і роллю та внутрішнім імперативом творчості. Подальші

епізоди – паризька бідність, конфліктні взаємини з митцями, зокрема з Діркком Струве, життя на межі фізичного виснаження, – вибудовують образ художника як антисоціальної, відлюдкуватої й етично проблематичної постаті.

Кульмінаційним етапом роману стає перебування Стрікланда на Таїті, де герой досягає своєрідного художнього апогею. Відірваний від європейської цивілізації та її культурних і моральних обмежень, він створює свої найрадикальніші твори, втілюючи прагнення до «чистої», «дистильованої» творчості, вільної від комерційності, публічного визнання і орієнтації на запит. Фінал роману, пов'язаний зі смертю художника та знищенням його головного живописного циклу, остаточно руйнує романтичний міф про гармонію мистецтва і життя: художня велич тут постає як досягнення, байдужа до людських страждань і моральних норм.

Прототипами Чарльза Стрікланда дослідники традиційно вважають постаті Поля Гогена і Ван Гога, біографії яких слугувала основним матеріалом для створення образу «проклятого» митця, що зрікається буржуазного життя заради мистецтва. Подібно до Гогена, Стрікланд залишає сім'ю, вирушає до екзотичної місцевості – у романі це Таїті – і зіштовхується з колоніальним «іншим» як простором творчої свободи та саморуйнування. Як і Ван Гог, він демонструє підкреслено асоціальну поведінку, обираючи мистецтво, а не буржуазну мораль. Водночас Стрікланд не є прямою біографічною проєкцією ні Гогена, ні Ван Гога: автор свідомо гіперболізує аморальність, мізантропію та егоцентризм персонажа, радикалізуючи образ митця і перетворюючи його на типологічну фігуру художнього генія, для якого творчість стає абсолют.

У літературних мемуарах В.С. Моем не заперечує: «Я використовував життя живих людей і переносив їх у трагічні або комічні ситуації, які відповідали їхнім характерам»[76]. Однак Стрікланд не є просто біографічним портретом Гогена; це тип митця, в котрому зливаються елементи біографії Гогена і Ван Гога, художні мотиви В.С. Моема і особисті переживання оповідача-персонажа.

Е. Дейвіс акцентує також на зацікавленості автора життям Ель Греко, що могло також вплинути на побудову і стиль роману. У «Місяці і мідяках» двічі знаходимо згадку про іспанського художника. Вперше: *«Чого б то не дали ми за спогади про Ель Греко, якби їх лишив хтось, хто був із ним знайомий, як я із Чарлзом Стріклендом!»*[23]. Пізніше у тексті рівень знайомства Стрікленда з мистецтвом теж оцінюється за шкалою знання-незнання Ель Греко: *«Як романіст, я ладен би приписати Стріклендові яку-небудь вихватку проти його попередників. Але тут він розчарував мене, бо говорив про них те, що й усі говорять. Навряд чи знав він Ель Греко»*[23]. Першу репліку можна розглядати як своєрідний інтерпретаційний код всього твору. В. С. Моем ніби пропонує уявний експеримент, дозволяючи власній уяві сконструювати духовну біографію Ель Греко і працює і з «ідеєю духовної біографії Ель Греко, пов'язаної з деякими матеріальними атрибутами життя Поля Гогена»[52].

У англійського письменника біографічна оповідь подається не як безсторонній, об'єктивний життєпис вигаданого персонажа. Оповідач виступає очевидцем і інтерпретатором, котрий одночасно прагне «чистої» документальності, хоча зауважує, що *«взагалі людям притаманна міфотворчість»* [23], разом з тим критикує очевидну вигадку: *«Але розважливий історик – аж ніяк не велебний Роберт Стрікленд. Він скомпонував біографію свого батька, аби «спростувати окремі помилкові погляди, що набули поширення» стосовно останнього періоду в житті художника і «завдають значних прикроців ще живим нині особам. Ясна річ, у поширюваних життєписах Стрікленда багато що викликає стурбованість його поважної родини. Я потішався, читаючи ту біографію, і радів, що так легко обійшлося, бо то безбарвна і нудна писанина. Там вимальований зразковий батько і сім'янин, чоловік лагідної вдачі, врівноважений трудяга і смиренний скромник»*[23]. Автор прямо констатує: *«у мистецтві найцікавіше – це особистість митця. Якщо вона непересічна, то хай у нього буде тисяча вад, я готовий їх йому вибачити»*[23].

Це пояснює, чому В.С. Моем використовує біографічні факти як ґрунт для реконструкції «психологічного ядра» героя, а не для апологетики чи моралізації.

Документальність залишається важливим елементом: у романі наводяться факти, дати, відомі події. Проте спосіб їх подачі – фрагментарний, ретроспективний, підпорядкований рефлексії оповідача. Така структура створює ефект подвоєння: ми читаємо одночасно і про художника, і про те, як автор-оповідач мислить і сприймає цю постать. Тому біографічний роман у модернізмі перетворюється на текст самопізнання автора через «іншу» біографію. Тут важливими є оцінка критиків. Попри, позитивні відгуки на попередній роман – «Тягар пристрастей людських», «Місяць і мідяки» часом отримували доволі негативну оцінку. Наприклад, допис В. О. Росса за 1947 р. у газеті: «Роман «Місяць і мідяки» (1919), його наступний твір, очевидно, був натхненний життям Гогена, але результат є суто Моемівським. Стрікленд, центральний персонаж, охоплений пристрастю до малювання. Він є модифікацією Фанні Прайс та ще одного художника, що з'являється в романі «Тягар пристрастей людських». Навіть застаріла формула коханої – визнаної негідною вищих почуттів об'єктом захоплення – що відчуває рабську відданість, знову з'являється у ситуації Стрікленд–Бланш Струве» [107]. Новозеландська авторка, сучасниця В. С. Моема, К. Менсфілд ставилася до роману з відвертою антипатією, однак твір водночас не залишив її байдужою. Саме в жорсткій і, на її переконання, етично невиправданій формі роман порушував питання, яке глибоко її хвилювало, – конфлікт між сімейною та подружньою відповідальністю, вірністю мистецтву й прагненням до радикальної особистої свободи. Особливо неприйнятним вона вважала брутальний спосіб, у який Стрікленд усуває цей конфлікт, безапеляційно відштовхуючи всіх, хто перешкоджає його самореалізації: «Стрікленд відвернувся від життя як такого, незграбно, вперто, жорстоко рубаючи, не зважаючи на розірване тіло і тремтячі нерви, як якийсь старий воїн маорі, що

відрізає собі розбиту кінцівку шматком гострої мушлі. Які ми маємо докази того, що він страждав? Жодного доказу»[57].

Образ Стрікланда конструюється як антипод «буржуазного» художника. На противагу Дірку Струве, він постає як одержимий, відчужений, жорстокий до свого оточення, але відкритий до краси як об'єкту поклоніння. В. С. Моема цікавить виявлення архетипу творчої одержимості та її моральних наслідків. Саме через цю трансформацію роман набуває універсального значення: він змальовує тип митця, що відповідає й добі модернізму, а не точну історичну постать.

Ключова опозиція твору – свобода творчості і суспільні, моральні очікування. Стрікланд отримав свободу, головним чином, від людей для того, щоб займатися головною справою свого життя; його шлях – розрив із «нормальним» життям, родиною, етичними зобов'язаннями. Ця дилема насправді є такою лише для читачів і інших персонажів художнього твору, адже, Стрікланд не сумнівається у своєму виборі і не вважає за потрібне дискутувати з кимось про правильність своїх вчинків: він не відчував подяки до Струве, використовував його підтримку, *«звбивши дружину колеги, він не відчував ні краплі каяття»*; він заявляє, що *«Любов – це слабкість. Але я чоловік і, трапляється, хочу жінку»*. Його ідеал – мрія про *«час, коли у мене не буде ніяких бажань і я зможу повністю віддатися роботі»* [23].

В. С. Моем ставить питання: чи може творчість бути виправданням аморальної поведінки митця? Автор не дає прямої відповіді. Проте сам текст, демонструючи страждання й руйнівну силу Стрікландової енергії, водночас визнає естетичну цінність його творів і трагічність вибору героя.

Важливу роль у романі відіграють стосунки Стрікланда з Дірком Струве, Бланш і оповідачем. Через ці стосунки показано, як митець повільно «відщеплюється» від людських зв'язків, що часто стають тягарем. Звернення до взаємин Стрікланда з Дірком Струве, Бланш і оповідачем дозволяє В. С. Моему

вибудувати динаміку «відчуження» митця не декларативно, а процесуально. Стрікленд не просто відкидає соціальні й емоційні зв'язки – він повільно відшаровує себе від них, демонструючи, як людська близькість, співчуття й етична відповідальність дедалі більше сприймаються ним як перешкода для творчої самореалізації. Стосунки з оточенням функціонують тут як своєрідні випробування, які виявляють не велич генія, а ціну, що сплачується за його абсолютність.

«Місяць і мідяки» як біографічний роман про художника є принципово інтермедіальним жанром, оскільки його предметом є не лише життєва історія митця, а й художній продукт цієї біографії – картина. На відміну від біографій письменників чи політичних діячів, де творчий результат репрезентований у самій мові наративу або ж позатекстово, у романах про художників постає необхідність вербалізувати візуальний досвід.

Це реалізується через екфразис – словесний опис твору образотворчого мистецтва. У сучасному літературознавстві його розглядають не як декоративний прийом, а як інтермедіальний акт перекладу між двома різними знаковими системами. Як слушно зауважують Д. Кеннеді та Р. Мік, екфразис є «місцем напруження між словом і образом, де жодна з медій не має остаточної переваги» [68].

У біографічних романах про художників екфрастичні фрагменти виконують кілька ключових функцій: по-перше, інтегрують творчість у життєвий наратив; по-друге, слугують способом психологічної характеристики митця; по-третє, виконують світоглядну й етичну функцію, заміщаючи або доповнюючи внутрішній монолог. Саме тому описи картин у таких романах не є побічним елементом, а становлять структурне й смислове ядро жанру.

Опис взаємин з іншими також переплітається з описом картин. В. С. Моем не називає прямо конкретних полотен Поля Гогена, проте опосередковано апелює до добре знаних творів художника, вибудовуючи уявний корпус картин

свого персонажа – Чарльза Стрікланда, життєва траєкторія якого значною мірою відсилає до біографії Гогена. Водночас показово, що поряд із цими умовними альянсами В. С. Моем вводять до наративу й твори інших митців уже не як вигадані артефакти, а як цілком конкретні реперні пункти історії мистецтва, залучені до побудови сюжету та поглиблення характерів. Особливо виразно це виявляється у зображенні місіс Струве, щодо якої можна стверджувати, що єдиним способом зафіксувати її внутрішню трансформацію стає аналогічне «читання» живописних образів, які автор залучає для позначення змін у її житті. Дві картини Шардена та одна робота Мане вводяться в текст не випадково: вони виконують функцію етичного й соціального маркера, що окреслює середовище, в якому перебуває персонажка, та її поступове перетворення на жертву безжального ставлення Стрікланда – його зневаги до людей, обставин і базових людських цінностей заради абсолютної художньої самореалізації.

Контраст між цими живописними образами – до і після руйнівного втручання Стрікланда – має виразний художньо-історичний сенс і вказує на глибокий моральний злам, який прагне репрезентувати автор роману. Цей злам, як зауважує Л. Райт, був не лише ключовим для ідейної структури роману, а й мав безпосередній резонанс із власним життєвим досвідом автора, надаючи художньому тексту додаткового автобіографічного виміру [111].

Сам В. С. Моем оцінює Гогена і як художника і як прототипа для цікавого персонажа: «він не є великим художником... Я вважаю його життя і характер цікавішими, ніж його картини. Я колись написав фантазійний опис фруктові композиції в музеї Стокгольма, але саме в його таїтянських сценах він найбільш постає собою. Вони навмисно стилізовані, але мають ідилічний характер, який нагадує про ті прекрасні острови Південного моря, і для тих, хто там жив, вони викликають спогади про певний вид чуттєвого задоволення і щастя духу, яке з плином часу ніколи не може повністю згаснути»[77]. Ця висловлювання письменника окреслює вкрай показову для його естетики позицію, що дозволяє

зрозуміти як специфіку його ставлення до постаті художника загалом, так і принципи художньої трансформації біографічного матеріалу в романі «Місяць і мідяки». Письменник свідомо зміщує акцент із формальних художніх досягнень митця на спосіб його існування у світі, на експериментальність життєвого вибору й екзистенційну радикальність характеру. Для В. С. Моема визначальною виявляється не стільки естетична «велич» художника в академічному сенсі, скільки здатність його життя продукувати смисли, що виходять за межі власне живопису.

У цьому контексті важливим є й те, що В. С. Моем дистанціюється від ідеї художника як безумовного генія, пропонуючи натомість погляд, у якому мистецтво оцінюється через його здатність утримувати атмосферу досвіду, пам'яті та чуттєвого переживання. Згадка про таїтянські сцени підкреслює саме цей вимір: вони постають не як вершини формального новаторства, а як простір ідилічної стилізації, де художник досягає внутрішньої відповідності самому собі та особливого стану духовного й тілесного задоволення. Така позиція В. С. Моема водночас пояснює його зацікавлення художниками як біографічними фігурами і слугує ключем до розуміння того, чому в романі важливішим виявляється не результат творчості Стрікланда, а траєкторія його життя та деструктивний шлях до цієї внутрішньої «справжності».

Автор розмірковує про невідповідність зовнішнього і внутрішнього в художника: *«Біда, коли зовнішність людини не відповідає її душі. У Дірка Струве огрядне тіло сера Тобі Белча було вмістилищем юної пристрасті Ромео; щедротна ніжність душі уживалася з грубими глупствами; непомилне цінування прекрасного дозволяло йому бути творцем банальних мальовидел; витончені почуття йшли у парі з недоладними манерами. Він міг бути тактовним, піклуючись про інших, а не про себе. Так матінка-природа зле пожартувала над чоловіком: намішала до його вдачі різних несумісностей та й пустила бідолаху в цей жорстокий світ».*

«Краса для нього була те, що бог для віруючих; коли він бачив її – трепетав» – ця формула безпосередньо сакралізує естетичне переживання, підмінюючи традиційну релігійну вертикаль культом краси. Для Струве краса не є категорією смаку або емоційної насолоди – вона постає як абсолют, що вимагає безумовної відданості й поклоніння, постійної жертви. Він у цій оптиці – не лише неуспішний художник, а свого роду єретик, що замінив Бога мистецтвом. Водночас автор роману дистанціюється від цього культу, фіксуючи його фанатичний характер: «трепет» вказує не лише на піднесення, а й на страх перед абсолют, який повністю поглинає особистість. У вустах Дірка це висловлювання є також актом побожного шанування чужого дару: *«Він, дитинко моя, геній, а я – ні... Бо вона – чудо із чудес, а для тих, хто наділений нею, вона – хрест тяжкий»* [23].

Дірк Струве постає як уособлення добропорядної, морально врівноваженої людини; його обов'язковість, щедрість і надійність контрастують із цинізмом і егоїзмом Стрікленда. Мотив «прощення» і повторних спроб допомогти Струве підкреслює гуманістичну сторону соціуму. Однак Стрікленд не бажає повертатися у ці рамки: коли Дірк пропонує йому йти разом до Голландії після смерті Бланш, Стрікленд відмовляє, вбачаючи у пропозиції *«дурну сентиментальність»*[23].

Бланш у романі – фігура жертви і одночасно каталізатор трансформації Стрікленда. Спочатку вона боїться художника, потім доглядає за ним і закохується, але не витримує його байдужості, зазнає трагічного фіналу: після того як Стрікленд залишає її, вона вчиняє самогубство, випивши кислоту. Трагедія Бланш підкреслює етичну ціну творчої свободи. Сам художник, коментуючи свої стосунки, промовляє холодно: *«У неї було дивне тіло, а мені хотілося писати оголену натуру. Після того, як я закінчив портрет, вона вже мене не цікавила»* [23]. Це висловлювання виявляє утилітарний,

інструментальний погляд митця на інших людей: вони стають матеріалом, а не суб'єктами.

Схожу долю спіткають і його картини: *«Цього разу мене ще більше вразила його одержимість. Здавалося, що він несповна розуму. Уже намальоване його не цікавило, тому й не показував своїх картин. Жив, немов сновиди, відсторонений від дійсності. У мене було відчуття, ніби щоразу, працюючи над картиною, він вкладав у неї всю навальну силу своєї непогамовної особистості, забував про все на світі, силкуючись виразити те, що поставало перед його духовним зором. А потім, коли кінчав – власне, й не картину (здається, у нього рідко виходило щонебудь справді викінчене), а гасив у ній свою палючу пристрасть, – він втрачав до неї інтерес. Зроблене його не задовольняло, бо меркло перед видивами, котрі терзали йому душу»* [23].

Оповідач у ролі біографа намагається зрозуміти мотиви, але не має наміру морально засуджувати. Його тон поєднує іронію, розуміння, іноді співчуття. Такий підхід типовий для модерністського біографічного роману, де біограф не лише фіксує факти, а й філософськи інтерпретує їх: *«Нарешті, моя романтична вдача вимудрувала пояснення. Хоч і химерне, мене воно почасти задовольнило. А саме: чи не було – питав я себе – у Стріклендовій душі вродженого творчого інстинкту? Приглушений обставинами життя, він невблаганно розростався, мов ракова пухлина в організмі; врешті заволодів усім його єством і з фатальною невідворотністю змусив діяти. Зозуля кладе яйце в чуже гніздо, відтак її пташеня виштовхує зведених братів, а потім руйнує й гостинне гніздо»* [23].

Модернізм багато в чому запозичив методи психоаналізу для інтерпретації творчого процесу. У романі це виявляється в прагненні проникнути в «психологію» художника, який впливає і на життя інших через свої картини: *«Митець – художник, поет, музикант – поривається до прекрасного або піднесеного і тим оздоблює наше життя... Зглиблення його таємниць схоже на запаморочливий детектив»*. Такий детективний підхід – аналіз мотивацій,

інстинктів, підсвідомих прагнень – надає роману інтимного, аналітичного забарвлення. Оповідач ніби «збирає докази» на користь тих чи інших мотивів Стріклєнда, аналізує не лише його, але й оточення, так само ретроспективно аналізує власні враження: *«Яка чарівна жінка місіс Стріклєнд, а вона ж його кохає. В моїй уяві вимальовувалось їхнє спільне життя. Нічим не скаламучене, чесне, порядне життя, сповнене самоочевидного смислу, що його втілюють милі підростаючі діти; достойний внесок у продовження загальноприйнятих традицій свого народу і свого оточення. Непомітно вони постаріють; побачать, як дійдуть розважного віку їхні дати і в належну пору одружаться; син – із вродливою дівчиною, майбутньою матір'ю здорових дітей; донька – з мужнім красенем, певно, військовим; нарешті, втішаючись достатком, вони з гідністю одійдуть од справ і, оточені любов'ю нащадків, проживши щасливо й корисно свій вік, у глибокій старості зійдуть у могилу»* [23].

Стріклєнд постає як «одержимий» суб'єкт, в якому інстинкт творення набуває релігійно-містичного характеру: «високий» порив до краси ріднить його з аскетами і мучениками, але його спосіб досягнення цієї «висоти» має руйнівні наслідки. У романі це спостерігається завдяки образу демона, що тисне на героя: *«Мене знов огортало відчуття, що він одержимий демоном»*; *«Демон в ньому був нещадний – і Стріклєнд був вічним мандрівником»* [23]. Психологічний аналіз не зводиться до простого діагнозу; він сприймає творчість як суміш інстинкту, мотивації і тілесного потягу, причому останній герой знецінює як перепону творчому процесові: *«В його житті, неприродно відірваному від матеріальності, плоть час від часу здіймала дикий бунт проти духу. Тоді у Стріклєндові брав гору сатир, хапав його у свої лабеті – і нічого не можна було вдіяти проти інстинкту, могутнього, як усі стихійні сили природи. Варто зазначити, що і прозі В. С. Моема притаманна сатира, Дж. С. Філден підкреслює: «Сатирик завжди є свого роду моралістом, а Моем є і сатириком, і моралістом. Можливо, через його особистість, його сатира є відстороненою, байдужою»* [57].

Наведені нижче фрагменти з роману «Місяць і мідяки» формують цілісну психологічно-філософську модель митця, в якій творчість постає як радикальний, майже містичний досвід, що виключає етичні та соціальні координати людського існування. Стан творчого акту описується автором як екстатична нестяма, у якій *«у шаленій нестямі не лишалось місця ні для роздумів, ні для подяк»*, – форма буття поза рефлексією, відповідальністю й міжлюдською взаємодією. Саме в цьому стані Стрікленд реалізує своє покликання, заплативши за нього повним розривом із гуманістичними цінностями. Любов у світогляді героя принципово редукується і протиставляється мистецтву: *«Не треба мені любові. Не маю на це часу. То – слабощі. Але я чоловік, і мені часом хочеться до жінки. Вдовольняюся нею, а тоді можу займатися ділом»*. Така позиція свідчить не лише про мізогінію персонажа, а й про радикальну ієрархію цінностей, у межах якої будь-яка форма емоційної прив'язаності трактується як перешкода головній справі життя. Стрікленд прямо називає кохання хворобою: *«А кохання – це хвороба»*, відмежовуючи його від хтивості, яку, однак, також ненавидить: *«Я не можу побороти хтивості, хоч ненавиджу її; вона поневолює мій дух»*. Ця внутрішня суперечність окреслює постать митця як людину навальних пристрастей і водночас аскета, для якого тілесність є темною силою, що відволікає дух від творчого екстазу. У розгорнутому психологічному портреті підкреслюється, що *«в житті Стрікленда статевий потяг виступав як щось надокучливо неістотне, бо дух його поривався до іншого»*, але водночас *«несамовита хтивість зрідка находила на нього, жбурляла його в еротичні оргії, і він ненавидів її як грабіжницю своєї душі»*. Наслідком цього стає проєкція внутрішньої ненависті на жінок, які викликають у нього огиду одразу після задоволення бажання: *«По всьому він з огидою здригався від одного вигляду тієї, котра щойно задовольняла його хіть»*. В. С. Моем афористично узагальнює цю психологічну драму у символічній метафорі переродження: Стрікленд дивиться на жінку *«з таким жахом, мабуть, як барвистий метелик, що тріпотить над квітами,*

позирає на потворну лялечку, з якої він радісно з'явився на світ». У цьому образі закладено естетичну й антропологічну ієрархію, де краса, дух і мистецтво протистоять матеріальності та тілесності. Водночас автор вводить парадоксальну тезу про спорідненість естетичного й еротичного: «По-моєму, мистецтво є один з проявів статевого інстинкту», зрівнюючи у здатності викликати «сердечний трепет» «принадну жінку, Неаполітанську затоку в місячному сяйві й Тіціанову картину «Поховання Христа». Таким чином, творчість постає як сублімована форма інстинкту, вища і болісніша, ніж його біологічне задоволення. Кульмінацією цього розмислу стає парадоксальний етичний висновок оповідача: «Так, описавши Стрікланда як людину жорстоку, егоїстичну, грубу і чуттєву, я – самому собі на диво – мушу додати, що він був подвижником». У цій тезі автор навмисно відмовляється від однозначного засудження або виправдання митця, утверджуючи образ художника як трагічної постаті, чия духовна місія здійснюється ціною руйнації людських зв'язків і моральних норм.

В. С. Моем використовує лаконічну, стриману мову що відповідає його наративній позиції спостерігача разом з тим забарвлюючи деякі елементи суб'єктивною нарацією оповідача. Інколи його тон навпаки підкреслює дистанцію оповідача і одночасно дає змогу фокусувати увагу читача на внутрішніх конфліктах героя: «його стиль без сліду творчої краси. Його тон – ясний, холодний, грубий, вправний; є випадковим блиском дотепності або солоним смаком іронії» [62]. Такий наративний тон виступає «пунктом перепустки» до «палаючої» пристрасті Стрікланда, що підсилює драму розриву між мистецтвом і соціумом.

Техніка епізодичного складування фрагментів, відступів у минуле і постійних інтерполяцій оповідача створює калейдоскоп образів і ритмів. Автор роману поєднує дві взаємопротилежні лінії: він одночасно підживлює міф про генія і прагне деміфологізувати його. Оповідач зазначає: «Досить одному виділитись із загалу, як усі жадібно накидаються на дивовижні чи загадкові

випадки в його житті, творять з них легенду і непохитно вірять у неї» [23]. Автор «Місяця і мідяків» ставить під питання саму схему біографічного міфу, показуючи, що за зовнішнім генієм також ховаються буденні вади і людські пристрасті. Наратор додає: *«Ще було б ефектно зблизити героя з якимось старим художником, котрий од злиднів чи в гонитві за грішми занастив свій талант замолоду. Хай би той старий вбачав у Стріклендові свою власну, колись змарновану, силу і впливав на мого героя так, щоб той зрікся всього задля служіння божественній тиранії мистецтва. Маститий стариган, обважнілий од багатства і почитань, ніби живе в іншій особі вдруге – тим істинним життям, яке він колись слабкодухо зрадив. А скільки іронії я вклав би в той образ!»*.

Водночас у фінальній частині роману В. С. Моем дає читачеві зразок естетичного визволення: картини Стрікленда на Таїті викликають захоплення, опис їх містить релігійно-містичні алюзії: *«це був гімн краси людського тіла... Дух захоплювало від відчуття нескінченності простору і нескінченності часу»*. Отже, деміфологізація не знищує естетичного статусу творів; вона лише ускладнює моральну легітимність їх творця, поширюючи характер митця на його картини: *«Але сприймати Мікеланджело ми підготовлені. А тут без попереджень на тебе звалюється таке несподіване диво – і де? – в тубільній хатині на далекому острові за тисячі миль від цивілізації. До того ж від геніальності Мікеланджело віє фізичним і душевним здоров'ям та врівноваженим спокоєм величі. А тут інше: краса разюча і тривожна. Не знаю, що в тому було, але мені стало бентежно. Таке враження, мов стоїш коло дверей у кімнату, про яку відомо, що вона порожня, і водночас хтось-чому тебе огортає моторошне відчуття, ніби там хтось є. Розумієш, що все це нерви, сердишся на себе, але все-таки... все-таки... Ще хвилина – і вже не можеш подолати жаху. Незримо страхіття стискає тебе все тісніше... Скажу по щирості: я не дуже жалкував, коли почув, що той шедевр знищено»*[23].

Моем знову не дає простого морального вироку. Він демонструє, що митець може бути одночасно «потворним» у діях і величним у творчості. Таке подвійне бачення породжує етичні питання: чи право на художнє самовираження виправдовує руйнівні стосунки з іншими? Чи маємо ми право звеличувати мистецький результат, забуваючи про засоби його досягнення? Автор залишається нерішучим у формуванні етичного вердикту, але змушує читача відчувати вагу кожного вчинку через точні психологічні ситуації. Тому роман не стільки пропагує або засуджує, скільки ставить читача перед дилемою вибору гуманної позиції у стосунку до генія.

Сюжетна канва роману функціонує як складна багаторівнева алегорія: ззовні вона оформлена як реконструкція життя Чарльза Стрікланда та опис його творчого й життєвого шляху, подана через призму письма наратора-спостерігача. Водночас В. С. Моем свідомо розмиває межу між авторською позицією та «я» наратора. На думку українських дослідниць М. Карп і Ю. Голубець «оповідач отримує право висловлювати думки та судження автора не тільки щодо персонажів чи подій, а й передавати більш загальні та абстрактні ідеї про світогляд загалом. Саме в таких уривках автор висловлює найпотужніші повідомлення, часто натякаючи на головні та другорядні моральні уроки роману» [67]. У таких рефлексивних фрагментах артикулюються важливі смислові акценти твору, часто у формі натяку на головні й другорядні морально-філософські шари роману.

Однією з ключових ідей, поданих у формі алегоричного філософського роздуму, є концепція екзистенційної самотності людини. Безіменний наратор, міркуючи про неможливість відтворити життя Стрікланда таким, яким воно було насправді, намагається пояснити причини цієї проблеми крізь призму загальнолюдської самотності: *«Кожен із нас самотній у цьому світі. Усі ми – в'язні бронзової фортеці і перестукуємося між собою з допомогою знаків, смисл яких не узгоджений, непевний і туманний. Ми безпорадно пориваємося уділяти*

іншим скарбів нашого серця, але ніхто не може прийняти їх. От і коротаємо вік поряд з іншими і водночас самотні, не здатні збагнути інших і незбагненні для них» [23]. Важливим образом є «бронзова фортеця», де кожен постає ізольованим у власному внутрішньому світі й здатним спілкуватися з іншими лише за допомогою знаків, позбавлених однозначного і зрозумілого для інших значення, що робить будь-яку комунікацію неповною й принципово непевною. У цьому випадку, на думку М. Карп і Ю. Голубець, «філософська алегорія виражена як розширена метафора, з безпосереднім поясненням головної ідеї, що слідує за образною формою, тобто небуквальним значенням» [67].

Поряд із цим у дослідницькому дискурсі з'являються більш дискусійні та суб'єктивні інтерпретації алегорії, пов'язані з масштабом і характером взаємозв'язку між самим Моемом і його персонажами – насамперед оповідачем, Чарльзом Стріклендом і Дірком Струве. Згідно з однією з гіпотез, ці фігури репрезентують різні типи художника та можуть розглядатися як своєрідні alter-ego автора. В іншій перспективі вони інтерпретуються як уособлення різних аспектів єдиного геніального цілого: оповідне «я» постає голосом раціонального осмислення, Стрікленд – радикально аморальним генієм, а Дірк – позбавленим таланту, проте матеріально забезпеченим митцем. Разом вони конституюють багатовимірну модель художньої особистості. Така інтерпретація відкриває ще один рівень алегорії – роздуми про ідентичність митця та його життєвий шлях, розщеплений між різними формами творчого й екзистенційного вибору.

С. Гестінгс у біографії В. С. Моема знаходить і пояснює взаємозв'язок реального життя письменника і його художніх творів. Такий біографічний метод аналізу дозволяє авторці, що посилається на лист письменника до дружини, успішної декораторки, Сірії, стверджувати, що його рядки про те, що *«відчував, що опинився в ситуації, яку ніколи не вважав можливою. Я знав, – пише Моем, – що зробив із себе повного дурня, але я також вважав, що і з мене зробили повного дурня... Я одружився з тобою, бо був готовий заплатити за свою дурість і*

егоїзм, і я одружився з тобою, бо вважав, що це найкраще для твого щастя і для благополуччя Елізабет, але я не одружився з тобою, бо кохав тебе, і ти це дуже добре знала», переграють і з рядками з «Місяця і мідяків» про другорядного персонажа, капітана Ніколса: «немає жалюгіднішої істоти, ніж природжений холостяк, котрий несе хрест подружнього життя» [23].

Л. Райт вважає, що для повного розуміння твору необхідно дослідити його останні два рядки, які є певним кодом роману: *«У таких випадках мій дядько Генрі, який протягом двадцяти семи років був пастором у Вітстеблі, любляв казати, що й сам чорт посилається на святе письмо задля власної вигоди. А дядько мій пам'ятав ще ті часи, коли за один шилінг можна було купити не те що десяток, а цілих тринадцять добірних колоніальних устриць»*[23]. Ця репліка написана наратором після смерті Стріклєнда від прокази на Таїті. Показово, - міркує Л. Райт, - що з цієї розповіді вилучено будь-які згадки про таїтянську жінку Ату та їхню дитину – тобто про ту частину життя художника, яка не вписується в соціально прийнятний образ «великого митця»[112]. Натомість адресатами оповіді стають колишня лондонська дружина Стріклєнда та його дорослі діти, які прагнуть символічно «відбілити» болісні й принизливі обставини власного минулого, привласнивши собі капітал батькової посмертної слави. У цьому контексті фінал роману перетворюється на тонку сатиру на буржуазну мораль, лицемірну релігійність і посмертне привласнення творчого спадку, а головне – асоціації з митцем тими, хто за життя був неспроможний його прийняти. Таку думку поділяють молдавські авторки літературознавчих статей Н. Татару й Г. Плєсценко, які у такому фіналі вбачають відображення й назви роману, яку можна прочитати, як «трактат про напругу, що існує між ідеалістичним прагненням до мистецтва та здатністю підтримувати здорові людські стосунки, і з цієї точки зору його тривожне послання полягає в тому, що митець може мати одне або інше, але не обидва»[84].

Отже, роман В. С. Моема «Місяць і мідяки» постає як показовий приклад модерністського переосмислення жанру художньо-біографічного роману, у якому біографія митця перестає бути послідовним життєписом і трансформується у складну психологічну та філософську реконструкцію творчої особистості. Образ художника вибудовується не через об'єктивну хронологію фактів, а через фрагментарні свідчення, авторські рефлексії й екзистенційні ситуації, що дозволяє В. С. Моему змістити акцент із зовнішніх подій життя на внутрішній імператив творчості. Чарлз Стрікленд у цьому контексті постає не як конкретний біографічний портрет Поля Гогена, а як типологічна фігура модерністського митця, для якого мистецтво стає абсолютною цінністю й формою духовної одержимості, що руйнує соціальні, моральні та емоційні зв'язки.

Специфікою моемівської інтерпретації художника є принципова відмова від романтизації творчого генія: Стрікленд зображений як особистість етично проблематична, жорстока, егоцентрична, але водночас трагічна й екзистенційно цілісна у своїй відданості мистецтву. Автор не прагне ані виправдати, ані остаточно засудити такого митця, свідомо залишаючи читача в полі моральної невизначеності. Через опозицію свободи творчості й людської відповідальності, генія і буденності, мистецтва і життя роман ставить фундаментальне питання модерністської естетики: чи має художня творчість право на аморальність і якою є ціна абсолютної творчої свободи.

«Місяць і мідяки» реалізує модерністську модель роману-біографії, у якій образ художника функціонує як багатовимірна алегорія людської самотності, екзистенційного вибору та трагічного розриву між духовним покликанням і гуманістичними цінностями. Саме в цій напрузі між величчю мистецтва і деградацією міжлюдських зв'язків полягає ключова специфіка інтерпретації образу митця у романі Моема, що зумовлює його стійку актуальність у контексті літератури XX століття та сучасних досліджень художньої біографістики.

2.2 Авторське тлумачення постаті Вінсента Ван Гога в «Жазі до життя» Ірвінга Стоуна

На відміну від класичної біографії, що орієнтується на документальну повноту й хронологічну вірогідність, художня біографія в американській літературі поєднує фактичний матеріал із наративними, психологічними та естетичними стратегіями художнього письма. Саме така гібридність надає жанру виняткової гнучкості й популярності у XX столітті. Як зазначає Дж. Ф. Кастен, художній біографічний наратив у модерній і постмодерній культурі функціонує не як відтворення «життя таким, яким воно було», а як спосіб інтерпретації особистості відповідно до дискурсивних потреб епохи [51]. У цьому сенсі біографія стає простором символічної реконструкції, де фігура історичної особи прочитується крізь призму сучасних цінностей, страхів і очікувань.

Американська література XX століття активно звертається до художньої біографії з кількох причин. По-перше, індивідуалізм як базовий культурний принцип американського суспільства зумовлює підвищений інтерес до «великої особистості» як носія морального досвіду. По-друге, стрімкий розвиток масової культури й медіа сприяє перетворенню біографічних наративів на важливий інструмент культурної пам'яті. По-третє, модерністські та неомодерністські естетики підштовхують письменників до переосмислення самого поняття історичної правди, що відкриває простір для суб'єктивної, психологізованої біографії.

Дослідники виокремлюють кілька типів художньої біографістики в американській традиції XX століття. Зокрема, М. Лакі пропонує розглядати художню біографію як спектр форм – від наближених до історичного роману до радикально експериментальних текстів, де біографічний матеріал стає лише приводом для авторської рефлексії.

Умовно можна виокремити такі моделі біографічної прози:

- Документально-історична, що прагне максимальної відповідності фактам, але використовує романну форму для їх оживлення (наприклад, біографічні романи про національних героїв).
- Психологічна, зосереджена на внутрішніх конфліктах і формуванні особистості.
- Міфопоетична, де реальна постать постає як архетип або символ культурної ідеї.
- Метабіографічна, що рефлексує сам процес написання біографії та проблематизує можливість пізнання іншого «я» [71].

Творчість І. Стоуна найчастіше відносять до психологічно орієнтованої та міфопоетичної моделей художньої біографії, що поєднують ґрунтовну документальну базу з виразною романною інтерпретацією.

Письменник є однією з ключових постатей американської художньої біографістики ХХ століття. Його творчість значною мірою сформувала канон популярного біографічного роману, орієнтованого на широкого читача, але водночас позначеного серйозною дослідницькою роботою. Автор «Жаги до життя» декларував принцип «тотального занурення» в матеріал: перед написанням кожного роману він роками працював з архівами, списками, мемуарами, відвідував місця життя своїх героїв. Письменник наголошував, що прагнув «прожити життя своїх персонажів настільки повно, наскільки це можливо без порушення історичної правди» [17].

Серед найвідоміших біографічних романів І. Стоуна, крім «Жаги до життя» – «Агонія і екстаз» (1961) про Мікеланджело, «Ті, що люблять» (1965) про Джона і Абігейл Адамсів. У центрі цих текстів – образ митця або історичної постаті як фігури конфлікту між внутрішнім покликанням і зовнішнім світом.

Роман посідає особливе місце як у творчості І. Стоуна, так і в історії художньої біографії ХХ століття загалом. Він став однією з перших масштабних

спроб романного осмислення життя художника через призму внутрішнього досвіду, а не лише через ланцюг біографічних подій.

Письменник будує наратив навколо ідеї екзистенційного покликання мистецтва. Ван Гог постає не як геніальний божевільний або романтизований мученик, а як людина, що наполегливо й болісно шукає сенс буття через творчість. Центральними мотивами роману є самотність, тілесні й емоційні страждання, тісний зв'язок із Тео, а також конфлікт між художником і суспільством, що його не приймає, не визнає як рівного.

Дослідники неодноразово зазначали, що І. Стоун формує образ митця в дусі гуманістичної традиції, намагаючись «реабілітувати» Ван Гога як моральну й духовну постать. Саме така інтерпретація значною мірою вплинула на подальші літературні й кінематографічні образи художника.

Попри широку популярність, його творчість неодноразово ставала об'єктом критики. Деякі дослідники закидали йому тенденцію до надмірної психологізації та моральної ідеалізації персонажів, що, на їхню думку, спрощує історичну складність образів [17]. Водночас інші наголошували, що саме ця наративна стратегія дозволила художній біографії вийти за межі академічного жанру та стати важливим елементом масової культурної пам'яті.

Вплив Стоуна простежується не лише в літературі, а й у кінематографі: екранізації його романів закріпили канон біографічного фільму про митця, в якому життя і творчість подані як єдина драматургічна траєкторія.

Отже, художня біографістика в американській літературі XX століття постає як динамічний жанр, що поєднує документальну основу з естетичною та психологічною інтерпретацією. Творчість І. Стоуна займає в цій традиції центральне місце, формуючи модель біографічного роману, орієнтованого на внутрішню правду особистості, а не на механічне відтворення фактів.

Романи І. Стоуна, передусім «Жага до життя», демонструють, що художня біографія може виступати не лише способом популяризації історичних постатей,

а й формою філософського осмислення творчості, страждання та людського покликання. Саме в цьому полягає їхня тривала культурна значущість і вплив на подальший розвиток біографічного письма та байопіку у XX–XXI століттях. Наприклад, С. Руфа пояснює популярність і впізнаваність Ван Гога виходом біографічного бестселера «Жага до життя». У попередніх інтерпретаціях життєпису художника його репрезентували в найрізноманітніших ролях: то як мученика, то як хтивого сатира, божевільного, генія або ж безвольного ледаря. Натомість, І. Стоун пропонує іншу оптику – образ Ван Гога як життєствердної, внутрішньо спрямованої до життя людини, чия наполеглива воля до існування зрештою не знаходить реалізації в реальному світі.

На матеріалі роману, що зосереджується навколо постаті Вінсента Ван Гога, авторська реконструкція його життя розкриває багатшаровість внутрішнього світу художника. Від юності до моменту усвідомленого вибору власного напрямку Ван Гог переживає численні моральні й духовні колізії, що стають основою для його подальшого розвитку як художника.

Роман І. Стоуна «Жага до життя» є розгорнутою художньо-біографічною реконструкцією життя Вінсента ван Гога, побудованою на інтенсивній роботі з епістолярною спадщиною художника (здебільшого листами до брата Тео), історичними джерелами та авторською психологічною інтерпретацією. І. Стоун прагне не лише відтворити послідовність подій, а й показати внутрішню логіку життя митця як драматичний процес духовного й творчого становлення.

Роман розпочинається спочатку сподіваннями майбутнього художника про спільне життя з дівчиною, у яку він закоханий, донькою його орендодавиці, що потім перетворюються на болісне переживання нерозділеного кохання, що посилює його схильність до екзистенційної самоти й фанатизму. До цього етапу також належить робота Ван Гога фірмі Гупіль (торгівля картинами) в Лондоні. Тут герою відкривається світ мистецтва, але водночас він гостро переживає комерціалізацію культури.

Поступово Вінсент відходить від мистецького ринку й звертається до релігійної місії, бажаючи жити за євангельськими ідеалами. Один із ключових розділів роману – період проповідництва в Борінажі, шахтарському регіоні Бельгії. Вінсент віддає себе шахтарям без залишку: носить лахміття, живе в злиднях, ділиться всім, що має. І. Стоун показує цей етап як морально й фізично виснажливий для героя, як джерело сумнівів у вірі, але також віднайдення задоволення у створенні замальовок. Церква відкидає Вінсента як надто «неблагодійного». Герой переживає глибоку духовну кризу, втрачає віру в інституційну релігію, але не відмовляється від ідеї служіння. Саме тут зароджується рішення: служити людям через мистецтво, а не через слово. особливо помітним є конфлікт між ідеалізованими уявленнями про духовну місію та суворою реальністю життя, коли Вінсент чує від шахтарів Борінажа, що *«миліше, ніж на землі. А ми просимо лише про зарплатню, на яку можна прожити, справедливий графік роботи й захист від небезпеки»* [26]. Це демонструє усвідомлення персонажем соціальної несправедливості та розуміння реального становища людей, серед яких він перебуває.

Наступним етапом є духовна криза, пов'язана з вірою. Ван Гог відчуває глибоку внутрішню напругу: *«Зрештою Вінсент усвідомив, що був брехуном і боягузом. Він проповідував шахтарям блага бідності, а сам жив у затишку й достатку. Він був лицемірним торговцем словами – та й по всьому. Його релігія була пустою і марною»* [26]. Тут автор підкреслює конфлікт між ідеалом і життям, що є характерною рисою художньої біографістики: через внутрішні монологи та моральні сумніви митця розкривається його характер.

Водночас у період духовної кризи виникає перший проблиск спокою та відчуття звільнення від ілюзій: *«Серце його наповнилося незвіданим відчуттям спокою»* [26]. Це підкреслює двоплановість художньої біографії: зовнішні події переплітаються з внутрішнім світом, а психологічні зміни героя стають основою його подальшого розвитку. Не менш важливою є тема соціальної ідентичності.

Ван Гог усвідомлює себе «чужим» у світі, що не приймає його цінностей і «майже своїм», принаймні зовнішньо, з мешканцями Борінажу: *«Чужинець, що приїхав у Пті-Вам, назвав би його «...ще одним чорнолицим»»* [26]. Такий опис дозволяє спостерігати, як художник переживає соціальне відчуження та формує власне бачення світу, змінюється під впливом оточення, але ще більше – під впливом власних переконань.

Поступово виникає відчуття безвиході: *«Чорний Єгипет! – у голос вигукнув він, даючи вихід болю. – Чорний Єгипет, обраний народ якого знову поневолений! Боже мій, як ти міг? Як ти міг?»* [26]. Тут виявляється соціальний аспект духовної кризи – глибоке співчуття до страждених людей, яке одночасно підживлює почуття безпорадності.

Найглибший перелом відбувається у момент усвідомлення відсутності Бога: *«Аж раптом він усвідомив щось таке, про що вже давно знав. Усі ці просторікування про Бога – дитячі викрутаси, відчайдушна брехня, яку переляканий самотній смертний нашіптує сам до себе холодної, темної, вічної ночі. Бога не існує. Отак просто – Бога не існує. Існує лише хаос – убогий, страждений, жорстокий, нестерпний, сліпий, нескінченний хаос»* [26]. Ціце стає кульмінацією духовного зламу Вінсента, що трансформує його погляди на життя та мистецтво.

Втрата віри супроводжується відчуттям абсолютної самотності: *«Вінсентові було двадцять шість років, він п'ять разів зазнавав невдачі, йому бракувало відваги починати все спочатку»* [26] та *«Він уже втратив і Бога, і самого себе. А тепер він втратив ще й найважливіше, що мав у світі, - єдину людину, що мала до нього вроджене співчуття... Тео покинув брата»* [26]. Самотність стає визначальним чинником у формуванні його внутрішньої автономії і пізніших творчих пошуків.

Автор роману особливо підкреслює процес самопізнання: *«Мотив «Я нікчема. Я нікчема. Я нікчема», що лунав у його голові, змінився на «Що мені*

спробувати тепер? Що найкраще мені пасує? Де моє справжнє місце у світі?»» [26]. Цей перехід від самоприниження до активного пошуку власного шляху відображає один із ключових аспектів художньої біографістики – відтворення психологічного розвитку митця.

Важливим елементом стає також перехід від релігійних до художніх інтересів. Ван Гог починає шукати себе у малярстві, що поступово стає його новим сенсом життя: *«Він уже не мав сил поглянути на власне життя, але вже зосередився на життях чужих... У кожній прочитаній книжці Вінсент вишукував те прагнення, яке могло б знову кудись скерувати його життя»* [26]. Тут художня біографія дозволяє простежити, як криза стає каталізатором творчого пробудження.

Особливо важливим є момент, коли Вінсент переходить до конкретних практик малювання, що стає формою сублимації його страждань: *«Вінсент знову почав навідуватися до хатинок вуглекопів, але тепер брав із собою не Біблію, а папір для малювання й олівець»* [26]. Художній процес стає не лише самовираженням, а й способом взаємодії з соціумом та розуміння світу. Художник починає зображувати реальний світ, намагаючись через малюнок передати страждання, працю та буденність простих людей.

Духовна криза та втрата віри Ван Гога є не просто особистою трагедією, а необхідним етапом формування художньої ідентичності. Вона дозволяє зрозуміти, як складні внутрішні процеси трансформуються у прагнення творчості, що є центральним мотивом його життя та мистецтва. Пізніше ще однією особливістю стає прагнення героя до створення спільноти художників та підтримки колег: *«Він сподівався, що у спільній праці можна знайти взаєморозуміння та підтримку. Йому важливо було відчувати, що не самотній у своїх ідеях»* [26].

Крім того, роман підкреслює психологічний ефект творчості: *«Коли Вінсент малював, час зупинявся; кожна лінія, кожен штрих давали йому*

відчуття контролю над хаосом, який раніше лякав його» [26]. Мистецтво постає як терапевтичний засіб, що допомагає герою інтегрувати досвід кризи у нову систему цінностей.

Зміна ставлення до мистецтва та прагнення до індивідуальної майстерності проявляється у взаємодії з іншими художниками: *«Згодом у нього з'явився інший голод – бажання обговорити свою роботу з якимось художником і довідатися, що він робить правильно, а що – ні» [26].* Розвиток стилю є неможливим в ізоляції, навіть для такого внутрішньо самостійного митця, як Вінсент.

«Жага до життя» також демонструє психологічну роль мистецтва як засобу подолання самотності: *«Коли Вінсент малював, час зупинявся; кожна лінія, кожен штрих давали йому відчуття контролю над хаосом, який раніше лякав його» [26].* Художня практика стає способом впорядкування внутрішнього світу, перетворення хаосу на форму і зміст.

Усвідомлення власного покликання: *«А дізнавшись, я вже ніколи не втрачу волю, Тео, ти розумієш, що це означає? Після стількох змарнованих років Я ВРЕШТІ ЗНАЙШОВ СЕБЕ! Я стану художником. Звісно, стану. Я мушу ним стати» [26].* Тут автор роману демонструє кульмінаційний момент біографічної драматургії – поєднання кризи, творчого злету та самоусвідомлення, що підкреслює ідею біофікшну про мистецтво як шлях пізнання себе та світу.

Після Борінажа Вінсент остаточно звертається до живопису й рисунка. І. Стоун ретельно описує роки навчання – часто хаотичного, самотнього, сповненого сумнівів і фізичних страждань. Центральною постаттю цього періоду стає Тео ван Гог, брат Вінсента, який морально і фінансово підтримує його протягом усього життя.

У Гаазі з'являється важлива фігура – Сін, повія з дитиною на руках, з якою Вінсент намагається створити подобу родини. Ці стосунки демонструють прагнення художника поєднати любов, співчуття і мистецьку працю, але вони приречені на розпад через тиск суспільства, злидні й внутрішні протиріччя героя.

Повернувшись до батьківського дому в Ньюенені, Вінсент зосереджується на зображенні селянського життя. І. Стоун докладно описує створення картини «Їдці картоплі» як кульмінацію цього етапу. Герой прагне показати працю і злидні простих людей без прикрас, що викликає неприйняття з боку як родини, так і мистецького середовища. Цей період підкреслює розрив між художником і суспільством: Вінсент залишається вірним своєму баченню, попри відсутність успіху чи визнання.

Переїзд до Парижа – переломний момент у романі. Тут Вінсент знайомиться з імпресіоністами і постімпресіоністами (Моне, Піссарро, Тулуз-Лотреком, Гогеном). Його палітра світлішає, з'являється експеримент з кольором і формою. Однак І. Стоун не ідеалізує цей період: Париж виснажує героя. Швидкий ритм, алкоголь, конкуренція і внутрішня напруга призводять до погіршення психічного стану Вінсента. Його стосунки з Тео стають напруженішими, хоча брат залишається єдиною опорою.

Арльський період – один із центральних у романі. Вінсент мріє створити спільноту художників, «Жовтий дім», де мистецтво стане формою братерства. Приїзд Поля Гогена є надією на реалізацію цієї утопії, яка детально аналізує психологічний конфлікт між Вінсентом і Гогеном: протистояння інтуїтивного, експресивного бачення одного і раціонального, концептуального підходу іншого. Наростаюча напруга завершується епізодом із відрізаним вухом, який стає символом психічного зриву та краху арльської мрії.

Після Арля Вінсент потрапляє до психіатричної лікарні Сен-Ремі. І. Стоун показує його життя між нападами хвороби і періодами ясності, під час яких герой створює одні зі своїх найвідоміших картин, зокрема «Зоряну ніч». Мистецтво постає як останній спосіб утримати зв'язок із реальністю.

Останній етап – Овер-сюр-Уаз, де Вінсент перебуває під наглядом доктора Поля Гаше. Попри інтенсивну працю, внутрішня тривога посилюється: Вінсент боїться бути тягарем для Тео, чий власний стан погіршується. Роман

завершується самогубством Вінсента на пшеничному полі і його смертю в присутності брата. Фінал побудований не як акт відчаю, а як трагічне завершення життя, цілковито відданого мистецтву. Фінальні сторінки роману зосереджені на долі Тео, який переживає брата лише на кілька місяців. І. Стоун підкреслює нерозривність їхнього зв'язку, перетворюючи історію Вінсента на подвійну біографію – художника і його хранителя.

Розвиток стилю Ван Гога не можна відокремити від його психологічних і соціальних переживань. Кожен етап кризи стає стимулом для художнього самовираження, а кожен творчий успіх – підґрунтям для подальшого особистісного зростання.

Наступний етап у житті Ван Гога характеризується активною творчою діяльністю. Автор показує, як мистецтво стає для героя не лише способом самовираження, а й засобом взаємодії з соціальним середовищем та відображенням страждань інших людей. Важливо, що соціальна взаємодія у творчості стає водночас формою самовідновлення. *«У спілкуванні з людьми, що потерпали, Вінсент знаходив те, чого давно шукав у молитвах: енергію, правду, іскру життя»* [26]. Мистецтво стає для героя не лише засобом індивідуального самовираження, а й способом відновити віру в людину та світ.

Художня діяльність стає для героя формою сублімації страждань. Наприклад, епізод із малюванням мешканців Борінажу показує його прагнення передати правду життя через мистецтво: *«Анатомія була зовсім неправильною, пропорції – гротескними, а рисунок – таким чудернацьким, що аж смішно. І все-таки в цих силуетах він відтворив мешканців Борінажу, яких ні з ким неможливо було сплутати»* [26]. Тут бачимо, що точність фізичної форми поступається важливості емоційної достовірності та характеру зображуваних.

Важливим аспектом є також процес художнього самопізнання через техніку та експерименти з формою: *«Він почав працювати з яскравими кольорами, намагаючись передати емоції, а не точну форму»* [26]. Прояв

індивідуального стилю Ван Гога. Аналізу відтворення роботи зі світлом і дослідження методик його імплікацій у художній текст присвячують свої статті А. Квятковська, О. Левченко, О. Левицька і М. Ділай. Дослідниці у своїх працях зауважують, що біографи й історики мистецтва неодноразово зверталися до питання того, як Ван Гог відкрив для себе колір і яким чином це відкриття трансформувало його живописну палітру, тематику, сюжетні моделі та технічні прийоми. І. Стоун у романі зауважує: *«Він швидко збагнув, що справжній колорист – це той, хто, побачивши колір у природі, відразу вміє його «розкласти» і сказати: «Оцей сірувато-зелений – це жовтий із чорним і майже без домішки синього»* [26]. Поетику імпресіонізму в авторській художній манері докладно аналізує Анна Квятковська. У своєму есе «Нарація в «Жазі до життя»» вона акцентує на значенні кольору та світлотіні в романі й на способах їхнього мовного втілення. Дослідниця зазначає, що оповідач «Жаги до життя» чітко усвідомлює роль світлотіні, тобто взаємодії світла й темряви, і ця свідомість виразно проявляється на лексичному рівні. За її спостереженням, у тексті широко представлена кольорова лексика, а словесна палітра здатна зачаровувати так само, як і полотна Ван Гога. Вона перебуває в постійному русі й змінюється синхронно з еволюцією художньої манери самого митця [70].

А. Квятковська підкреслює, що поступово живописна палітра Ван Гога світлішає й насичується, і водночас у прозі І. Стоуна збагачується словесний колористичний ряд – активніше з'являються примітивні червоні та зелені барви, відтінки синього й інтенсивні жовті кольори. Навіть у тих описах картин, що покликані передати смуток або драматичний стан, стає помітною дедалі більша кількість світлих і прозорих тонів. У результаті, як зауважує дослідниця, колір як частина тексту – так само, як і на живописного полотна, – перетворюється на важливий засіб передачі найглибших почуттів, індивідуальних переживань і прихованих думок художника як творчої особистості й як персонажа художнього тексту [70].

У підсумку А. Квятковська робить висновок, що трансформація вербальної палітри в романі Стоуна не лише корелює з еволюцією живописної палітри Ван Гога, а й віддзеркалює його внутрішні, емоційні та психологічні зрушення [70].

Роман «Жага до життя» постає як показовий приклад екфразистичного художньо-біографічного письма. Живопис у цьому тексті функціонує не як ілюстрація біографічних фактів, а як невід'ємна частина наративної та психологічної структури.

Екфразистичні описи картин Ван Гога у І. Стоуна: розгортаються у процесі, а не як статичні «описові кадри»; вбудовані у внутрішній монолог і сприйняття героя; відбивають еволюцію психологічного стану митця через зміну кольору, світла й композиції; формують феноменологію бачення, коли читач не просто «бачить» картину, а бачить процес її створення художником, погляд автора на неї.

На противагу В. С. Моему, І. Стоун у романі «Жага до життя» вибудовує екфразистичний дискурс як центральний компонент наративу. І. Стоун прагне максимальної історичної й художньої достовірності, спираючись на листи Ван Гога, біографічні документи та мистецтвознавчі дослідження. Окрім того, опис кожної важливої картини Ван Гога в романі І. Стоуна супроводжується обставинами її створення; внутрішнім станом художника; поясненням колористичного й композиційного вибору. Як зазначають дослідники, у цьому романі відбувається «паралельна еволюція живописної й вербальної палітри». І. Стоун насичує текст кольоровими означеннями, динамічними дієсловами, що імітують рух мазка, й таким чином створює словесний аналог живописної експресії. Екфразис у «Жазі до життя» виконує феноменологічну функцію: читач не просто споглядає готовий результат, а проживає процес бачення світу очима Ван Гога. Тут картини є формою самоусвідомлення героя, свідченням його внутрішніх трансформацій.

Отже, роман І. Стоуна «Жага до життя» репрезентує цілісну авторську концепцію художньої біографії, у межах якої постать Вінсента ван Гога осмислюється як гранично людський, екзистенційно вразливий і водночас внутрішньо цілісний митець. Письменник свідомо відмовляється від редукції образу художника до міфу про «божевільного генія» чи соціального маргінала, пропонуючи натомість гуманістичну модель біографічного наративу, в якій творчість постає формою духовного самопорятунку та способом надання сенсу хаотичному світові. Через докладне відтворення криз, внутрішніх переломів і поступового становлення художньої ідентичності Ван Гога, автор вибудовує драматургію життя як єдиний процес, де особистісні страждання, соціальне відчуження і творчі відкриття є нерозривними. Важливу роль у цій реконструкції відіграє екфрастичний дискурс: описи картин стають не допоміжним елементом, а ключовим інструментом психологічної й філософської характеристики героя, дозволяючи простежити паралельну еволюцію внутрішнього світу митця та його живописної манери. Таким чином, «Жага до життя» утверджує модель художньо-біографічного роману, в якій біографія художника перетворюється на форму глибокого антропологічного й естетичного дослідження творчого покликання, а образ Ван Гога – на символ трагічної, але незламної волі до життя й мистецтва, що визначила подальший канон його літературних і міжмедійних інтерпретацій.

Висновки до 2 розділу

Романи В. С. Моема «Місяць і мідяки» та І. Стоуна «Жага до життя» є зразками специфічного міжжанрового й інтермедіального явища англійської та американської літератури ХХ століття. Ці біографічні романи про художника не зводяться до художньо оформленого життєпису, а постає особливою формою культурної інтерпретації постаті митця, де життя, творчість і світогляд функціонують як взаємопов'язані дискурси.

У романі «Місяць і мідяки» домінує модерністська модель художньої біографії, зорієнтована на психологічну, етичну й філософську проблематизацію феномена творчого генія. Образ Чарлза Стрікланда постає типологічною фігурою митця-абсолютиста, для якого мистецтво витісняє соціальні, моральні й емоційні зв'язки. Біографічний матеріал у В. С. Моема підлягає радикальній художній трансформації, а екфрастичні описи картин виконують не ілюстративну, а символічну й характерологічну функцію, виявляючи напругу між красою мистецтва та руйнівною силою творчої одержимості.

Натомість роман І. Стоуна репрезентує американську традицію психологічно орієнтованої та гуманістичної художньої біографії. У «Жазі до життя» постать Вінсента Ван Гога реконструюється як цілісний внутрішній шлях духовного й творчого становлення, де страждання, самотність і соціальне відчуження постають умовами мистецького самопізнання. Екфразис в І. Стоуна є центральним наративним механізмом: описи картин інтегровані у сюжет, відбивають еволюцію художнього бачення героя і формують «вербальну живописну палітру» роману, що корелює з розвитком стилю Ван Гога.

Порівняльний аналіз довів, що інтермедіальний аспект – словесне відтворення візуального мистецтва – є жанротвірним чинником біографічного роману про художника. В обох творах екфрастичні фрагменти забезпечують зв'язок між життям і творчістю митця, виконують психологічну, світоглядну та композиційну функції, але реалізуються через різні естетичні стратегії: іронічно-дистанційовану у В. С. Моема та емпатійно-гуманістичну у І. Стоуна.

Отже, художня біографістика ХХ століття постає як простір напруги між документальністю й авторською інтерпретацією, між міфом про генія і його деміфологізацією. Романи В. С. Моема і І. Стоуна демонструють різні, але взаємодоповнювальні моделі осмислення постаті художника, підтверджуючи, що біографічний роман про митця є не лише формою репрезентації індивідуального життя, а й способом філософського роздуму про природу творчості, межі свободи

та етичну ціну мистецтва. Саме ця багатовимірність зумовлює тривалу актуальність жанру в літературі XX–XXI століть і його вплив на подальші інтермедіальні форми – зокрема байопіки та літературно-мистецькі наративи сучасності.

РОЗДІЛ 3

ВАРІАТИВНІСТЬ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ ПОСТАТІ МИТЦЯ В БАЙОПІКАХ

3.1 Екранізація біографічного роману І.Стоуна «Жага до життя»: проблеми інтерпретації та трансмедіації

Адаптована в кінематографічний вимір проза не рідкісне явище в синематографі. За статистикою 1992 року 85 відсотків усіх фільмів, що отримали «Оскар» як найкращий фільм, є саме екранізаціями, а серед мінісеріалів відсоток ще більший – 95 [87]. До певних сюжетів режисери повертаються знову і знову, змінюючи наративні стратегії, візуальні рішення.

Дж. Міллер звертає увагу на специфіку екранізацій романів і драматичних творів. У той час, коли останні від самого початку передбачають залучення режисера, акторської трупи для реалізації на сцені, – автор художнього роману зазвичай пише його без врахування перетранскрибування на мову іншого медіа. Від цієї драматизації для кіноверсій більшість романів зазнають «незворотнього пошкодження». Дж. Міллер належить до критиків, що вважають слово надруковане ціннішим, ніж його екранний варіант. Романи постають абсолютно неперекладним видом мистецтва, якщо не зважати на випадки, коли вони є банальними і тривіальними, і «тоді не має значення, що з ними станеться, і, насправді, перетворення їх на телевізійний продукт є, мабуть, найкращим, що могло з ними статися» [79]. Проте І. Вілеган зауважує, що культурні уявлення про «вищість» літератури над кінематографом і надалі впливають на те, як ми оцінюємо кіноадаптації: «вони формують упереджене ставлення і стають частиною інтерпретаційної оптики» [106].

Такі критики кіноадаптацій, які не вбачають у них автономності, розглядають об'єкти дослідження крізь призму «достовірності», «відданості» оригіналу літературного першоджерела. Єдина мета стрічки за таких умов –

повернути увагу глядача до тексту, «сприяючи виживанню самого лише оригінального організму» [40]. Дотримуючись такої методології, кожна наступна адаптація є не логічно вдосконаленим або ж навпаки погіршеним варіантом попередньої, а іншою новою спробою інтерпретації сюжету. Вона здається «магічно перетинає хронологічний розрив, що відділяє її від оригінального тексту, і розглядається як більш тісно пов'язана з цим оригіналом, ніж з попередніми або сучасними адаптаціями» [41].

Міркування про (кіно)адаптації як про приклад «концептуальної циклічності» поділяє Д. Ендрю; «кожен репрезентативний фільм адаптує попередню концепцію. Дійсно, сам термін «репрезентація» передбачає існування моделі». Розуміємо це також, як те, що сконструйований макет «справжньої моделі» бачить у ній «стандартне ціле», яким, звісно є саме текст. Кіноадаптація за таких умов є процесом «адаптації одного оригінального, культурно визначеного «стандартного цілого» в іншому середовищі. Кожного разу, коли відбувається адаптація, адаптер повертається до того самого оригінального джерела і адаптує його заново» [34]. Як пише К. Опп, для того щоб зрозуміти адаптоване, «нам, перш за все, потрібно визначити статус і функцію літературного джерела в текстовій системі адаптованого фільму». Та навіть, якщо фільмові або серіалові вдається досягнути «достовірності» найуспішніші з них постають лише «витонченою тінню», «елегантним скелетом». Ба більше, побутувала думка, що «камера нищить здатність до уяви – ми бачимо, а не уявляємо» [83].

Розмежовуючи поняття «версії» та «адаптації» у Словнику Чемберса знаходимо тлумачення, що версія – це «особлива форма, в якій щось втілюється, як особливий спосіб розповісти історію. Погляд Р. Вебстера, що адаптація – це модифікація історії для нового медіа, підтримують й інші критики. Г. Сміт, наприклад, стверджує, що «успішна» адаптація «є версією, прочитанням, інтерпретацією оригіналу, а не адаптацією в строгому сенсі» [96]. Використання

цих термінів певною мірою підкреслює, що процес адаптації має ідеологічний характер. Режисер не може нейтрально відтворювати чи оновлювати дискурс джерела, особливо коли йдеться про етичні теми – невірність, зраду, справедливість чи правду. Під час адаптації сценарист змушений балансувати між ідеологічними установками оригінального тексту, власними переконаннями та тими цінностями, які суспільство вважає прийнятними. Відтак, оновлюючи вихідний дискурс, сценарист або режисер мусить обирати між збереженням його ідейної позиції, репрезентацією власної ідеології або створенням діалогу між ними.

Ставлення до ідей автора як до чогось сакрального помічає К. Опп: багато теоретиків встановлюють «автора-бога, чиє послання впливає як на вихідний текст, так і на єдино правильну адаптацію цього тексту» [83]. «Присвоїти тексту автора означає накласти на нього обмеження, надати йому остаточного значення, закрити письмо... Літературна наука таким чином вчить нас поважати рукопис і заявлені наміри автора», – пише про схоже явище Р. Барт [38].

Втім, наведені вище зразки аналізу кіноадаптацій були притаманними для критики 1970-1980-х років. Більш сучасною є теза, що будь-яка стрічка, адаптована вона чи ні, є самостійним текстом і «не повинна оцінюватися за тим наскільки вона відповідає оригіналу», а «називати щось адаптацією іншого тексту означає підкреслити свідомий, складний процес впровадження змін, необхідних для повторного представлення вихідного тексту в нових умовах» [48].

Сучасна гуманітарна критика суттєво послабила ідею інтенціональності як нормативної основи інтерпретації, наголошуючи, що уявлення про авторський намір формується ретроспективно – вже після прочитання твору, у процесі його інтерпретації. А отже, у центрі уваги опиняється не стільки реконструкція нібито «первинного» задуму митця, скільки аналіз того, які зовнішні дискурси, контексти та культурні коди впливають на текст і визначають його

функціонування. Увага, – на думку К. Еліотт, – зміщується з «того, що автор мав на увазі» на «те, що справді існує в тексті» [55], тобто на самопрезентацію твору в культурному середовищі. Т. Воллен стверджував, що режисер як автор ніколи не є лише черговим адаптатором: «Режисер не підпорядковується іншому автору; його джерело є лише приводом, який надає каталізatori, сцени, що використовують його власні зацікавлення для створення радикально нового твору» [108].

Попри те, що традиційний порівняльний підхід до адаптацій вибудовує чітку, впорядковану систему координат, його недоліком є надмірна централізація та нормативність. Новітні ж підходи мають силу саме завдяки своїй децентралізованості, інтердисциплінарності та відкритості: вони дозволяють розглядати адаптації у значно ширшому культурному полі, а не лише як вторинні версії «оригіналу».

Якщо раніше кіно розглядали як суто візуальний вид мистецтва, таке припущення після появи звуку стає редуктивним: роль мовлення, дієгетичного звуку, музики, діалогів, візуально вербалізованих інтертекстів, оповідних структур, закадрового голосу тощо якісно змінює і розширює можливості кінематографу. Існує три парадигматичні підходи до адаптації, які визначили сферу досліджень в галузі адаптації: підхід, орієнтований на конкретний засіб масової інформації, порівняльний підхід та плюралістичний підхід.

Розглянемо детальніше компаративний підхід, адже саме він є основою дослідження. На відміну від прихильників медіаспецифічного підходу, які вибудовують прямий причинно-наслідковий зв'язок між технічними особливостями певного медіуму та його онтологічними властивостями – а отже, і можливостями художнього вираження, – представники порівняльної школи трактують літературу й кіно як дві окремі «мови» або навіть як дві відмінні «семіотичні системи». Такий підхід сформувався під впливом семіотичних розвідок К. Меца [78]. У цьому контексті поняття «мова кіно» чи «мовлення

фільму» набуває широкого вжитку: наприклад, М. Кляйн і Дж. Паркер характеризують більшість адаптацій як буквальный переклад письмового тексту на кінематографічну мову.

У межах порівняльної традиції основна увага зосереджується на тому, яким чином одна й та сама історія може бути репрезентована різними художніми засобами та відповідно до різних наративних конвенцій. Отже, пріоритет віддається теоретичним підходам, що працюють не з технічними характеристиками медіуму, а з категоріями оповіді та смислотворення. Саме тому порівняльні теоретики активно звернулися до семіотики, яка на той час вже була добре розробленою в кінознавстві і могла доповнити структуралістичні моделі наративу.

У цьому контексті поняття «наратив» зазнає істотного уточнення: його складність визнається центральною передумовою для більш коректного аналізу адаптацій. Теорія оповіді дозволяє окреслити, які елементи літературного наративу здатні бути перенесені на екран, а які з необхідністю трансформуються або взагалі не мають кінематографічних еквівалентів. Це, у свою чергу, дає змогу сформулювати більш обґрунтовані критерії того, що можна й чого не можна очікувати від адаптації щодо «відтворення» вихідного матеріалу.

Водночас, аби уникнути спрощення цього процесу до переліку того, чого кіно «не може», застосовується семіотичний підхід: він показує, яким чином елементи, непридатні до прямого перенесення, можуть отримати інший спосіб вираження через нову систему знаків, притаманних екранному медіуму. «Як формальні, так і семіотичні якості фільму є невід'ємною частиною фону або вторинного поля кінематографічного зображення, а отже, і дискурсу твору. У певному сенсі ми можемо розглядати загальну візуальну та звукову конфігурацію фільму (позицію та рух камери, освітлення, монтаж та музику, а також культурний або семіологічний матеріал) як фон, аналогічний засобам опису або

метафоричній та тональній мові прозової художньої літератури, що використовуються романістом» [95].

Р. Стам зауважує, що мова, яка стосується екранізації фільму, так часто забарвлена моралістичною тенденцією, що в цьому контексті такі терміни, як «невірність» резонує з відтінками вікторіанської сором'язливості; «зрада» викликає етичну віроломність; «деформація» передбачає естетичну відразу; «вульгаризація» викликає асоціації з класовим падінням; а «осквернення» натякає на свого роду релігійне святотатство щодо «священного слова» [97]. Використання цих термінів певною мірою підкреслює, що процес адаптації має ідеологічний характер. Режисер не може нейтрально відтворювати чи оновлювати дискурс джерела, особливо коли йдеться про етичні теми – невірність, зраду чи справедливість. Під час адаптації сценарист змушений балансувати між ідеологічними установками оригінального тексту, власними переконаннями та тими цінностями, які суспільство вважає прийнятними. Відтак, оновлюючи вихідний дискурс, сценарист або режисер мусить обирати між збереженням його ідейної позиції, репрезентацією власної ідеології або створенням діалогу між ними.

Однойменна екранізація біографічного роману І. Стоуна «Жага до життя» як предмет дослідження дозволяє виявити і проаналізувати особливості трансмедіації. У часовому проміжку від першого фільму про Ван Гога режисера А. Рене («Ван Гог», 1948) до хвилі інтересу до постаті митця у 1990-х роках (що була пов'язана зі сторіччям від дня смерті художника) було відзнято близько 85 фільмів про Вінсента у дев'ятнадцяти країнах. Така інтенсивність екранізацій спонукала Т. Кодеру констатувати: «У другій половині ХХ ст. фільми та відеоматеріал про Ван Гога відіграли більшу роль у створенні міфів, ніж романи, біографії чи навіть публікації листів художника». Картини Ван Гога, міфи пов'язані з його життям, безмежна кількість листівок, магнітів та інших предметів, які дублюють й тиражують «соняшники з Арлі», «нічну терасу кафе»

та «зоряну ніч» свідчать про результат такої впізнаваності, закоріненості у масовій свідомості як про появу «індустрії Ван Гога»[66].

Одним із тих, що передував десяткам інших, був фільм В. Міннеллі, який ґрунтувався на сюжеті біографічного роману І. Стоуна і мав однойменну назву – «Жага до життя». Втім, шлях від книги до екранізації тривав понад 20 років. 1934, у рік публікації роману, кінокомпанія «Metro-Goldwyn-Mayer» придбала права на його екранізацію за 120,000 доларів. Але лише за 12 місяців до закінчення договору, що вичерпувався саме 1956 р., почалися робота над стрічкою. Д. Бові зазначає, що реактуалізація сюжету стала можливою завдяки байопіку про художника-постімпресіоніста Тулуза Лотрека «Мулен Руж» (1952). Його інноваційність полягала насамперед у використанні кольору як ключового засобу екранної інтерпретації творчого світу художника. Водночас, подібно до стрічки «Жага до життя», фільм мав літературне джерело – бестселер П'єра Ла Мюра 1950 року, вільно інспірований біографією Анрі де Тулуз-Лотрека. Спершу Джон Г'юстон критично ставився до роману, вважаючи його надмірно сентиментальним і романтизованим, однак згодом змінив позицію. Вирішальною у питанні стала інспірація можливою фінальною сценою, в якій привиди знаменитого паризького мюзик-голу танцюють навколо Тулуз-Лотрека на його смертному ложі[97].

У результаті «Мулен Руж» перетворився на особистий проєкт Г'юстона, в якому він поєднав ролі продюсера, сценариста й режисера. Саме в цій стрічці він уперше зумів безпосередньо перенести свій глибокий інтерес до живопису на кінематографічну мову. Режисер був глибоко занурений у світ мистецтва й сприймав процес зйомок як можливість створити фільм так, ніби його «знімав» сам Тулуз-Лотрек. Його цікавила не стільки біографічна достовірність життя художника, скільки візуальна поверхня та естетика його творів. Режисер прагнув, за власним висловом, «відтворити бачення митця засобами самої камери» [97]. Саме тому неточності й неминуча самоцензура, притаманні стерилізованому

псевдобіографічному роману Ла Мюра, не мали для Г'юстона істотного значення. Його метою було передати емоційне відчуття та атмосферу творів Тулуз-Лотрека, тоді як оповідна складова слугувала лише рамкою для цього естетичного завдання. Водночас версія життя художника, запропонована Ла Мюром, мала важливу практичну перевагу – вона вже була схвалена моральними цензорами того часу, що суттєво полегшувало її екранізацію[97].

Схоже бажання відтворити внутрішній стан, погляд на світ, характер картин спостерігаємо у картині В. Міннеллі «Жага до життя». У своїх мемуарах режисер наводить цитату Гаузмена, продюсера стрічки: «Я бачив занадто багато фільмів про митців, які не викликали нічого, крім сорому. Я працюватиму над цією стрічкою тільки якщо ми домовимося, що репродукції картин повинні бути виконані блискуче». Такий підхід режисерський і продюсерський підхід став причиною й зйомок у місцях, де перебував Ван Гог і вибору такого візуально схожого актора – Кірка Дугласа на головну роль. Фільм В. Міннеллі поєднує візуальну стилістику експресіонізму з традиційною голлівудською наративністю. Режисер використовує палітру, що нагадує малярську техніку Ван Гога: насичені жовті, сині та зелені кольори, контрастні композиції. Таким чином створюється ефект «екфразистичної інтерпретації», де кіно переосмислює живопис митця засобами рухомого зображення. І. Стоун у романі пропонує романтизовану версію життя художника, акцентуючи увагу на його боротьбу, самотність та прагнення досконалості у справі, що стала його життям. В. Міннеллі зберігає ці мотиви, але підсилює їх кінематографічними засобами: специфічними ракурсами, музикою, монтажем. Як зазначав Дж. Міллер, «деякі романи стають кращими у візуальному форматі»[79], і приклад «Жаги до життя» демонструє продуктивність такої трансформації.

На стрімінговому сервісі, де можна переглянути «Жагу до життя», є наступна анотація: «Яскраві помаранчеві соняшники. Хвилясте жовте зерно. Деревя, що квітнуть білим квітом. «Картини приходять до мене, мов уві сні», –

писав Вінсент Ван Гог. У сні, який занадто часто перетворювався на кошмар, що руйнував життя...

Картини Ван Гога постають перед глядачем у різноманітних формах і органічно вплітаються в мізансценічну структуру фільму. Вони присутні як матеріальні об'єкти – розвішані на стінах помешкань або розкладені в художніх майстернях, – так і як оживлені образи, що візуально відтворюють саму сутність живопису. До таких належать сцени з місцевими селянами, яких залучено до інсценування полотен «Їдці картоплі», «Нічне кафе» чи «Портрет доктора Гаше» та інші. Важливу роль відіграють і ретельно вибудовані монтажні послідовності, особливо у вступній та фінальній частинах стрічки. У завершальних кадрах трагізм смерті Вінсента пом'якшується відчуттям радості й творчої реалізації, зафіксованими у поступовому нашаруванні десятків зображень: камера віддаляється, відкриваючи дедалі ширший панорамний простір його шедеврів.

Якщо в «Мулен Руж» режисер Дж. Г'юстон лише окреслював можливості того, що умовно можна назвати кольоровим кодуванням персонажів – за аналогією до лейтмотивної побудови оперної драматургії, – то у фільмі «Жага до життя» В. Міннеллі значно розширив і поглибив цей принцип. Режисер свідомо вибудував структуру стрічки так, щоб кожен із п'яти ключових етапів життєпису Ван Гога мав власну домінантну колірну тональність, покликану передати емоційний стан відповідного періоду та водночас резонувати з живописною палітрою художника.

До моменту усвідомлення Ван Гогом ролі світла й кольору у власному мистецтві фільм послуговується свідомо стриманим і обмеженим колористичним спектром. Так, у першій частині, що розгортається в Борінажі, превалюють чорні та сірі відтінки, які акцентують на злиденності, брудові й соціальній пригніченості шахтарського середовища. Ця похмура гама поступово змінюється насиченими темно-зеленими тонами в сценах повернення Вінсента до голландського села на період одужання. Гаазький епізод, пов'язаний із його

стосунками з Крістін, подано здебільшого в темних, нічних мізансценах, насичених грою тіней, що відсилає до традицій фламандського жанрового живопису.

З прибуттям персонажа до Парижа колористика фільму зазнає відчутної трансформації: домінують червоні та сині кольори, що відповідає контексту імпресіоністської виставки та яскраво освітленим інтер'єрам міста, які різко контрастують із темною палітрою попередніх сорока хвилин стрічки. Кульмінацією цієї колористичної еволюції стає арльський період, де золото сонця й насичена блакить неба створюють момент чистої ліричної експресії. Символічною є й сцена першого ранку Вінсента в Арлі: коли він відчиняє віконниці спальні, панорамний кадр квітучих гілок поступово й майже непомітно трансформується у характерні для Ван Гога саяливі синьо-білі пейзажі. Сам В. Міннеллі визнавав, що художнє натхнення для цього ефекту почерпнув із фільму «Великий вальс» (1938), зокрема з його монтажною роботи з квітами [80].

«Біографічний фільм Міннеллі про Вінсента ван Гога є, мабуть, найяскравішим прикладом використання жовтого кольору. Жовтий є основним кольором фільму «Жага до життя» і використовується для дослідження взаємозв'язку між уявою та божевіллям, що було так поширене в мистецтві та культурі кінця століття... Серед цих кольорів найпомітнішими є жовті: «лимонно-жовтий, сірчано-жовтий, зеленувато-жовтий, всі під сонцем, вибіленим спекою», – говорить голос Ван Гога за кадром. Жовті стіни будинку, в який переїжджає Ван Гог, жовта куртка чоловіка, портрет якого він малює, жовті кукурудзяні поля, жовтий абсент, якого він п'є занадто багато, чотири жовті картини з соняшниками, які він вішає...» [81].

Важливим аспектом для адаптації та перетранскрибування стає тілесність. Тіло Ван Гога постає як маркер нестабільності: воно часто зображується виснаженим, нервовим, схильним до різких рухів і тілесних крайнощів. Художника показують немитим, у брудному або зношеному одязі, з

пофарбованими руками, розхристаним волоссям, нерівною ходою. Така естетика навмисно дистанціює його від «соціально прийнятного» способу життя, вписуючи Ван Гога в традицію художника-аутсайдера.

У романі І. Стоуна «Жага до життя» автор підкреслює залежність митця, крім психологічного, від фізичного стану. У літературному варіанті Ван Гог страждає від самотності. Читаючи Мілле, він перебирає й у свій світогляд і життя вислів *«il faut qu'une femme souffle sur toi por que tu sois homme»* (щоб стати чоловіком потрібен подих жінки)[26]. Його образ *le femme* як натхненниці, супутниці в житті, матері, співмешканки, товаришки і зрадниці надій втілюється у жіночих персонажах роману. Безпосереднє посторінкове відтворення книги у фільм починалося б голосом Урсули, жінки, яка відмовила йому в подружньому щасті. Вже в іншому місці, після поразки, *«Вінсент полюбив свій біль, наче милого друга; через той біль Урсула постійно була поряд. Якщо він не міг бути з коханою дівчиною, йому було байдуже, де бути»*[26], але не стала частиною однойменної екранізації Вінсента Міннеллі – режисер обрав для зображення інші постаті.

Так само поза екраном лишилася історія Майї. У романі І. Стоуна вона є маренням, яке бачило минуле й майбутнє Вінсента і втілює його бажання, поділяє переживання. На запевняння про незугарність Ван Гога вона відповідає: *«Ти не потворний, Вінсенте. Ти красивий. Ти мучив і катував нещасне тіло, у якому животіє душа, але душі зашкодити не можеш. Її я люблю»*[26]. У її зверненні тіло – минуще, підвладне зовнішньому, окреслене кордонами, але душа – щось більше, неприборкане.

Майя з майбутнього (до якого звертається ще й Мендес: *«У кожної людини, Вінсенте, є цілісність – така риса характеру, – сказав Мендес, дивлячись на могили своїх батьків, що спочивали поряд. – І якщо людина її збереже, то хоч би що вона робила, усе вдаватиметься їй добре»*[26]. Схожий мотив зустрічі невизнаного за життя генія зі славою у інших століттях, щоправда без втручання

романтичного інтересу, знаходимо у серії «Доктора Хто» «Вінсент і Доктор». Специфіка британського науково-фантастичного телесеріалу дозволяє мандрувати у просторі і часі без підваження достовірності наративу сюжету, не створюючи, разом з тим, трансгресії між історією та дискурсом. Наприкінці серії, спроба врятувати Вінсента від трагічного завершення життя є невдалою, але його мандрівка у сучасний світ, де його картини цінуються, по-іншому розкриває тему слави і психіки митця.

Майя вабить, позбавляє емоційного та тілесного голоду: *«Вона розстібнула срібну пряжку на боку і скинула білу сукню. Тіло її було таке ж темно-золотаве, як і обличчя. Воно було цютливе в кожному ударі пульсу. Він і не знав, що жіноче тіло може бути таким витонченим. Не знав, що пристрасть може бути такою чистою, тонкою, пронизливою»*[26]. Хоч отримана насолода знову межує з болем: *«Вінсентові почуття наростали дедалі дужче. Кожне волокно його тіла було в якийсь внутрішній осередок болю. Жінка відкрила йому обійми, відкрила своє тепло, забрала те, що робить його чоловіком, перейняла кипучу, немов вулкан, усеохопну пристрасть, що годину за годиною тягнула йому нерви й розривала тіло, а тоді ніжними ласкавими хвилями привела до спустошливої животворної розв'язки»*[26]. Така дуальність природи речей, що є як шкідливими так і корисними яскраво озвучується у однойменній екранізації роману – «Жага до життя» (1956), коли завідувач психіатричної лікарні у Сен-Ремі каже, що *«живопис є корисним, навіть необхідним для благополуччя цього пацієнта»*[26], але попри це глядач відчуває недовіру до цих слів: сюжетна лінія, що вела до цього моменту містила не лише позитивні конотації малювання у житті Ван Гога.

У розвідці про фільмографію Вінсента Міннеллі, знаходимо такий опис причин роздвоєння: *«Його пристрасті ґрунтуються на певному ідеалі, але разом з тим він позбавлений можливості втілювати найважливіші імперативи Фрейда: кохати і працювати. [...] У капіталістичному світі, де панують стандарти*

«мужності», він не може досягти еросу чи агапе; і коли він намагається висловити свої почуття через мистецтво, його роботи здаються марними, соліпсистичними, заледве “виразними”» [81].

Відстуність Майї в екранізації, втім, обґрунтована і зрозуміла. Порадившись з Міннеллі та Гаусменом, Норман Корвін, сценарист, який працював над адаптацією роману, створив більш драматичний та складний, цілісний психологічний профіль персонажа. Автор дослідження зауважує можливу подібність між фільмом «Мулен Руж» (1952), історією про Тулуз-Лотрека і «Жагою до життя» (1952). Обидва герої історій – чутливі художники, які прагнуть близькості, але страждають від відторгнення у стосунках. «Щоб підкреслити цю концепцію, фільм фактично змінює деякі ролі в романі Ірвінга Стоуна; наприклад, у книзі Стоуна Ван Гог залишає свою супутницю Крістін, щоб присвятити себе кар'єрі художника, тоді як у фільмі саме Крістін залишає Ван Гога. Однак фільм Джона Г'юстона зосереджений на чоловічих страхах кастрації, що втілені в карликовому Тулуз-Лотреку. На відміну від цього, «Жага до життя» є менш фалоцентричною і показує невроз Ван Гога як результат, принаймні частково, ворожості суспільства до сентиментальності та художнього ідеалізму»[81].

Тіло не як об'єкт бажання, а модель, зразок життя, продовження природи і втілення краси стає для Вінсента-художника темою багатьох полотен. Чи не найкраще бачимо ставлення Ван Гога до людей на картинах у його дискусіях та невиправданих очікуваннях з іншими. Після повернення з Борінажу з замальовками тамтешніх мешканців його мати, Анна Корнелія, зауважила відсутність облич на зображеннях, на що Ван Гог відповів, що його цікавлять лише постаті. Щоб обличчя стало об'єктом для зображення на ньому має «викарбуватися» щось цікаве, а постаті селян позбавлені окреслених меж, тому цікаві художнику – *«Насправді вони – просто дві сутності землі, котрі*

переливаються одна в одну, належать одна одній. Це два різновиди однієї субстанції, між якими, по суті, немає різниці»[26].

У де Бока – успішного і харизматичного художника, гаазького товаришів Вінсента, щ обув повною його протилежністю – Ван Гог не стримує критики щодо «безхарактерності» його тіл, порівнює людей на картинах успішнішого колеги з людьми, яких ніби «накачали гарячим повітрям», чиїх «нутрощів анітрохи не видно». На що той зауважує: *«Ми ж не розбираємося у внутрішніх органах, чи не так? Я хочу, аби на моїх полотнах люди бачили туман у деревах і багряний захід сонця за хмарами. Я не хочу, щоб вони бачили кишки»[26].*

Разом із тим фізичне межує з духовним, релігійним. «Як зазначали Джон Бергер та багато інших, головним духовним і художнім впливом на Ван Гога був художник середини XIX ст. Жан-Франсуа Мілле, який зображував сільськогосподарську працю. Ван Гог не раз встановлював свій мольберт посеред робочих місць, особливо в сільській місцевості під час посіву або збору врожаю, де він зображував працю і природний світ у дусі святого трепету. В. Г. Оден назвав його «релігійним реалістом»[66]: реалістом, тому що він надавав надзвичайного значення безперервному вивченню природи і ніколи не створював картин «з голови»; релігійним, тому що він розглядав природу як сакраментальний видимий знак духовної благодаті, яку він, як художник, прагнув відкрити іншим»[66].

Релігійна приналежність, як в екранізації так і в романі, частково стає причиною аскетичного способу життя Ван Гога, причиною початку голоду. Образ голодного художника, митця в літературі не є незвичним. У своєму дослідженні на цю тему М. Елман пише: «Чим менше їли ці голодуючі, тим більше вони, здавалося, писали, ніби писання було мистецтвом розтілеснення».

У стрічці ж В. Міннеллі «Ван Гог не був ані вигнанцем, ані космополітичним фланером. Чоловік, зображений у фільмі, глузує з Дега за те, що той малює «балерин і скакових коней», а найближче до любовних стосунків

він підходить у згаданій вище сцені з Крістін, повією з робітничого класу, яка має дитину на утриманні»[81]. Фільм Р. Альтмана «Вінсент і Тео» взагалі відваджує Ван Гога від стосунків, а у певному епізоді він запитує жінку, «навіщо нам взагалі цим займатися?».

Образ Гогена Р. Альтмана, В. Міннелі і І. Стоуна теж різняться своїми характеристиками. Кірк Дуглас, який грає Ван Гога, на одному з варіантів постерів стоїть поруч з одним із автопортретів Ван Гога, дивиться на своє відображення в дзеркалі, а Ентоні Квінн/Гоген «малює» на задньому плані. Фотографія спонукає порівняти заgrimоване обличчя Дугласа з портретом, аби оцінити, наскільки точно фільм відтворив подобу Ван Гога; вона також наштовхує до порівнянь дзеркала з картиною. «Два кадри в одному відображають уявну реальність і водночас виражають психологію Ван Гога, символізуючи його роздвоєне еґо. Композиція підкреслює деякі приховані припущення романтичного мистецтва, водночас звертаючи увагу глядача на проблеми, які Ван Гог і Гоген обговорювали раніше Ван Гог замислено дивиться у дзеркало чи реагує на те, як дзеркало замислено дивиться на нього? Мистецтво коментує природу, як вважає Ван Гог, чи коментує інші твори мистецтва, як стверджує Гоген? Ми не можемо цього знати, оскільки фільм розмиває такі відмінності – так само, як змушує нас замислюватися над різницею між копіями та оригіналами»[81]. «Протягом усього фільму він змушує Ван Гога здаватися і співчутливим ідеалістом, і незграбним нечупарою – людиною, яка постійно коливається між сльозливою сентиментальністю і бурхливою люттю. Щоб створити правильну поставу і рухи, він тренувався ходити з розв'язаними черевиками. На погляд автора дослідження про «Жагу до життя», його гра також має щось від Чапліна, поєднуючи в собі чутливість, клоунську атлетичність і самотність, схожу на самотність трамвая; яскравий приклад – сцена, у якій він повільно відходить від камери довгим коридором психіатричної лікарні і злякано підскакує, почувши крик одного з пацієнтів. Хоча він вміло підтримує симпатію глядача до героя та ідентифікацію

з персонажем, його зображення є абсолютно негламурним і часом гнітюче нервовим, що змушує реципієнтів стрічки усвідомити, чому так багато людей уникають Ван Гога, коли він прагне їхньої дружби»[81].

Про авторську інтерпретацію взаємин Гогена і Ван Гога свідчить і така сцена, де Гоген висловлює своє обурення, недбало, майже з презирством заволодівши повією Рейчел, яка виявляла прихильність до Ван Гога. Перед тим, як Гоген знайомиться з цією жінкою, вона вішає один зі своїх браслетів на вухо Ван Гога – це непомітна деталь, яку Міннеллі розміщує в одному з куточків загального плану, тонко натякаючи на кровопролиття, яке, як ми знаємо, має відбутися»[81]. У розмові з Гогеном наприкінці «Жаги до життя» Ван Гог зазначає, що насильство «викликає у нього огиду», оскільки він надміру має його у собі; його ледь стримувана лють або «пожадливість» визначають усі його стосунки з людьми, і щоразу, коли вона загрожує вибухнути, він перетворює її на самокалічення.

Дескриптор голосу «розділяє виставу на дві частини, нібито не в змозі поєднати просту, пристрасну постать, яку грає Кірк Дуглас, з виразним, ліричним голосом у листах. Дивно, але щоразу, коли чуємо цитати з творів Ван Гога у вигляді розповіді або внутрішнього монологу, слова вимовляє Джеймс Дональд, який зіграв роль Тео. Дональд, ймовірно, був обраний через його здатність зображати серйозного, розсудливого бізнесмена – протилежність Вінсенту Кірка Дугласа; але щоразу, коли він читає листи Ван Гога на тлі кадрів з обличчям Дугласа, ефект виходить дещо шизофренічним. Ззовні Ван Гог виглядає незграбним і досить американським; всередині ж він має витончену душу британського шекспірівського актора»[54].

У цьому ж аналізі стверджується, що ці «гармонії жовтого кольору розливаються по екрану», сигналізуючи про перехід від реальності до ілюзії і слугуючи «мотивом для центральної теми фільмів Міннеллі: неспокійної природи естетичної ілюзії»[81]. Міннеллі заявляв: «Я використовую кольори,

щоб підкреслити тонкі моменти історії та характеру»[80], підкреслюючи своє розуміння кольору як драматичного інструмента, а не лише як візуального доповнення.

Екранізація ж роману В. С. Моема «Місяць і мідяки» (1919), для порівняння, вибудовується як складна наративна конструкція, у центрі якої перебуває не лише митець Чарльз Стрікленд, а й процес його посмертної реконструкції в пам'яті й нарації оповідача. Фільм А. Льюїна (1942) розпочинається серією сцен із повсякденного життя письменника Джефрі Вулфа, який коментує та цитує висловлювання про вже померлого художника. Важливою інтермедіальною деталлю стає відсутність будь-якого достовірного портрета Стрікленда: це примушує Вулфа власноруч «написати» образ митця, підкреслюючи конструкторський характер біографічного знання та його залежність від наративної перспективи.

Сцена перших записів поступово затемнюється й переходить у ремінісцентні епізоди відвідин світських обідів, де Вулф уперше знайомиться зі Стріклендом через його дружину, а згодом – і з самим художником. Опис першого враження оповідача майже буквально відтворює відповідний фрагмент роману Моема: *«Йому бракувало не те що світських манер, а й природної товариськості. Не мав він і дивацтв, щоб якимось виділитися із загалу. Був просто доброю, нуднуватою, порядною людиною – з тих, що їх хвалять за чесноти і водночас уникають їхнього товариства»*[23]. До моменту зміщення наративного фокусу зі спогадів Вулфа на «реальну» дію фільм послідовно уникає повноцінного відтворення діалогів другорядних персонажів: навіть перші репліки Стрікленда-сім'янина заглушуються закадровим голосом оповідача та музичним супроводом. Такий прийом підкреслює медіативний характер будь-якого знання про митця, яке постає як результат чужого погляду.

Зміна наративу відбувається в Парижі, куди молодий письменник вирушає з метою повернути Стрікленда до родини після його загадкового зникнення та

підозр у зраді. Саме тут фільм уперше «відпускає» голос оповідача й поступово вводить Стрікланда в активну дію. У сценах, пов'язаних із родиною Струве, спостерігається водночас і вірність першоджерелу, і режисерське переосмислення: хоча ключові монологи, зокрема тирада про природу краси, дослівно цитують роман: *«Найкоштовніше, що є на світі, – краса, думаєш, валяється, як камінець на березі?! Кому заманулось, підняв знічев'я, та й годі? Ні! Краса – це дивовижне чудо. Митець у муках душевних породжує її із світового хаосу. Створена краса доступна не всякому. Щоб досягнути її, треба пережити поривання творця. Вона, мов мелодія, що він нам дарує: озивається в серцях, коли ми набули знань, наділені чутливістю і розвинули уяву»*[23], образи персонажів збагачуються кінематографічною пластикою та монтажними вставками з процесу роботи художника, що створює додатковий експресивний рівень.

Особливу роль у фільмі відіграє музична й інтертекстуальна символіка. Епізод із піаніно, над яким з'являється шекспірівська цитата «Кохання живить музика; тож грайте» додає інтерпретації нових рівнів. Вперше камера фокусується на фразі у передріздвяній атмосфері житла подружжя Струве, яке готується до свят разом з Вулфом. Вдруге глядач помічає цитату після самогубства Бланш, надає мистецьким пошукам Стрікланда універсального гуманістичного виміру. Характерно, що саме в момент ухвалення рішення вирушити на Таїті голос художника вперше лунає за кадром, засвідчуючи його перехід із позиції наративного об'єкта до суб'єкта власної історії.

Як *«roman à clef»*, роман Моема, натхненний біографією Поля Гогена, вже сам по собі проблематизує межу між фактографією та художнім домислом. Льюїн переносить цю двозначність у площину кіномови, поєднуючи інноваційні наративні рішення з експериментальним використанням кольору для візуалізації внутрішнього конфлікту митця. Сам режисер, якого сучасники називали «одним із небагатьох інтелектуалів Голлівуду», мав ступінь доктора філософії з

англійської літератури Колумбійського університету й послідовно прагнув створити «фільм ідей» – кінематографічний відповідник літературного роману ідей[56].

Основні естетичні експерименти Льюїна ґрунтувалися на двох принципових настановах: по-перше, необхідності відновлення балансу між звуком і зображенням, який, на його думку, був порушений із появою звукового кіно; по-друге, поверненні до візуальної експресії, притаманної німій кінематографічній традиції. Саме тому стрічка вирізняється чітким кольоровим поділом просторово-часових блоків: лондонські та паризькі сцени зняті в чорно-білій гамі, тоді як тайт'янський період подано в теплих сепійних тонах. Сепія, асоційована зі старими фотографіями, водночас навіює відчуття екзотичного «раю» та ностальгії за ідеалом, який, можливо, ніколи не існував, але визначав світогляд Стрікленда ще в європейський період його життя.

Натомість жорстокість, егоцентризм і мізогінія героя в Лондоні та Парижі підкреслюються суворою чорно-білою зйомкою, різкими контрастами світла й тіні та нетиповими ракурсами камери. Просторова й кольорова трансформація супроводжує й етичний зсув: поступове відновлення людяності та ілюзія спокути в південноморському середовищі візуалізуються через теплу, пом'якшену палітру, що безпосередньо відсилає до практик тонування плівки в німому кіно.

Проблеми трансмедіації яскраво проявляються й у питанні репрезентації живопису. Льюїн планував використати в кульмінаційній сцені репродукцію Гогенової картини «Звідки ми? Хто ми? Куди ми йдемо?» (1897), проте родина художника – зокрема його старший син Еміль – категорично заборонила використання будь-яких оригінальних робіт [56]. У відповідь режисер застосував стратегію «живих картин» і залучив художника Долю Гутмана для створення стилізованих пастишів у дусі Гогена. Візуальні алюзії на полотна «Манао Тупапау», «Ніколи знову» чи «Чоловік із сокирою» забезпечували інтермедіальну впізнаваність, не порушуючи юридичних обмежень.

Зрештою, живописні сцени було відзнято на 16-міліметрову плівку «Kodachrome», яка, попри складність копіювання, надавала зображенню насиченості та особливої фізичності [56]. Хоча якість копій зменшувала бажаний ефект, синтез екзотичних мотивів і ренесансних композиційних схем засвідчив амбіційність проєкту й відповідність складній культурній генеалогії Гогенового таїтянського міфу.

У цілому екранізація «Місяця і мідяків» постає як приклад складної трансмедіації, де біографічний роман трансформується у візуально насичений фільм-есе, а образ митця формується на перетині літературної фікції, кінематографічної мови й ідеологічних обмежень епохи.

Отже, екранізація біографічного роману взагалі розглядається не як вторинне або похідне явище, а як самостійний культурний акт, зумовлений специфікою іншого медіуму та історико-культурним контекстом сприйняття. Аналіз теоретичних підходів до кіноадаптації засвідчив еволюцію критичної думки: від нормативної моделі «відповідності оригіналу», що домінувала у 1970–1980-х роках, до сучасних плюралістичних і міждисциплінарних концепцій, у центрі яких перебуває процес інтерпретації, а не відтворення.

Застосування компаративного та семіотичного підходів дозволило виявити, що трансмедіація біографічного матеріалу неминує супроводжується ідеологічними, наративними й естетичними змінами. Режисер і сценарист постають не як «перекладачі» тексту, а як автономні автори, які вступають у діалог із літературним першоджерелом, культурними очікуваннями аудиторії та панівними ціннісними установками.

Екранізація роману І. Стоуна «Жага до життя» засвідчує, що літературне зображення постаті митця трансформується засобами кольору, монтажу, мізансцени та тілесності. Фільм В. Міннеллі демонструє продуктивність екранної інтерпретації: він не лише відтворює основні мотиви роману, а й створює власну екфрастичну логіку, в якій живопис Ван Гога стає структуроутворювальним

принципом кіномови. Таким чином, А отже, екранізація постає як складний акт культурного прочитання, а не редуктивне «перенесення» тексту на екран.

3.2 Кінематографічний портрет митця: художній вимір фільмів про Ван Гога

Фільм В. Міннелі розглядається як нормативна модель класичного голлівудського байопіка середини ХХ ст., що кристалізувала гуманістично-романтичний міф про митця, який страждає. Подальші екранізації – різночасові, різножанрові, міжмедійні – прочитуються як варіанти діалогу з цією моделлю: від розвитку й корекції до послідовної деконструкції.

Екранізація «Жаги до життя» постає зразком лінійної біографії, у якій життєпис художника організовано як шлях випробувань. Сюжетна композиція (Борінаж – Гаага – Париж – Арль – Сен Ремі – Овер сюр Уаз) формує історико-просторовий «коридор», у межах якого творчість стає головним смислотворчим елементом. Візуальна стратегія фільму базується на екфрастичному принципі: живопис Ван Гога не лише ілюструє біографію, а й структурує кіномову через колористику, монтажні зіставлення та символічне навантаження кольору (передусім жовтого як символу натхнення/надміру). Цей принцип компенсує літературний психологізм І. Стоуна, водночас зберігаючи ідеологічний каркас роману. Фігура Тео виконує стабілізуючу функцію морального та соціального медіатора; його власна біографічна драма редукована, зведена до другорядної. Фільм канонізує романтичний образ митця мученика й закріплює модель «геній – людина, що підтримує його фінансово та/чи морально – решта світу».

Порівняльний аналіз фільмів В. Міннеллі «Жага до життя» (1956) та Р. Олтмена «Вінсент і Тео» (1990) дає змогу виявити не лише різні художні стратегії, а й зміну самої логіки біографічного мислення в кінематографі другої половини ХХ століття. Стрічка майстра мюзиклів, В. Міннеллі, репрезентує класичну згадану вище модель, наратив якої вибудований відповідно до

принципу історичної послідовності, де кожен етап життєпису логічно впливає з попереднього і передую наступному. На цьому тлі фільм Р. Олтмена постає як принциповий розрив із каноном. Хоча формально він охоплює ті самі ключові періоди біографії Ван Гога, їхній наративний статус змінюється: події не складаються у спрямовану траєкторію, а нагадують фрагменти процесу повільного розпаду. Відсутність чіткої кульмінації та відкладення остаточної точки фіналу (смерть Тео після смерті Вінсента) руйнують саму ідею життєпису як завершеної історії. Якщо В. Міннеллі витворює життя персонажа як попередньо детермінізоване, то Р. Олтмен – пропонує історію, де мистецтво не обіцяє ані компенсації, ані спасіння.

У фільмі «Жага до життя» образ Ван Гога корелює з романною концепцією І. Стоуна – митця, чия відданість мистецтву має майже релігійний характер. Страждання за рахунок дотримання цієї стратегії й в екранізації легітимізуються як необхідна умова творчого прозріння; соціальний конфлікт подається як неминуче зіткнення генія з «обивательським» світом. Р. Олтмен принципово елімінує цей сакралізований вимір. Його Ван Гог – не пророк і не мученик, а вразлива людина, у вирі матеріальних і психологічних залежностей. Геніальність тут не є вищим виправданням, а радше чинником, який дезінтегрує соціальні стосунки. Фільм «Вінсент і Тео» вводить у біографічний дискурс категорії відповідальності й провини, що були відсутні або маргіналізовані в канонічній версії В. Міннеллі.

У «Жазі до життя» Тео функціонує як моральний і матеріальний гарант творчості брата. Його підтримка подається як безумовно позитивна й майже героїчна; внутрішній конфлікт персонажа мінімізовано, аби не порушити центричність оповіді на фігурі митця. Р. Олтмен, навпаки, розгортає лінію Тео як автономну трагедію. Хвороба, психічне виснаження, кар'єрні сумніви та сімейні конфлікти роблять його активним учасником, а не фоном творчого процесу. Фінал фільму, що продовжує оповідь після смерті Вінсента, радикально змінює

акценти: глядач стає свідком того, що мистецтво Вінсента здійснилося ціною знищення життя Тео. Так, «Вінсент і Тео» полемізує не лише з Міннеллі, а й із романом Стоуна, демонструючи, що геній ніколи не буває «індивідуальною» драмою.

Тілесність у творах І. Стоуна і В. Міннеллі відіграє важливу роль, втім, підпорядкована естетичній логіці: бідність, хвороби та нервові зриви подані стримано і функціонують як знаки внутрішньої напруги митця, а не як автономна реальність. Натомість у стрічці Р. Олтмена вона стає центральною мовою оповіді. Камера настирливо фіксує бруд, нестачу їжі, непричесаність, хворобливі симптоми, деструктивні жести. Там, де І. Стоун описує занедбаність всюдисущністю фарби, а В. Міннеллі обходиться загальними планами, Р. Олтман фокусується на бридкому, зупиняє на цьому погляд глядача. Таке «оголення» тіла руйнує романтичний образ і переводить біографію Ван Гога у площину соціальної антропології мистецтва.

Візуальний стиль В. Міннеллі орієнтований на екфрастичну трансляцію живопису Ван Гога в кіномову. Колір, композиція і світло відсилають до впізнаваної іконографії полотен, формуючи естетично завершений всесвіт. Р. Олтмен свідомо відмовляється від інтенсивного перекодування живопису. Картини присутні, проте не домінують. Камера фіксує повсякденність – майстерні, вулиці, інтер'єри – у спосіб, що підкреслює дистанцію між мистецтвом і життям. Перше перестає бути привілейованим простором і постає як одна з практик виживання.

Можна стверджувати, що фільм В. Міннеллі репрезентує кульмінацію класичної моделі байопіка, у якій біографія митця організується як героїчний наратив. Фільм Р. Олтмена, навпаки, демонструє кризу цієї моделі, підважуючи її гуманістичні й естетичні припущення. «Жага до життя» формує образ художника, виправданого історією; «Вінсент і Тео» – образ художника, вписаного у стані залежностей, де геніальність не компенсує інших втрат.

Останній пропонує антиканонічну відповідь на модель першого. За збереження базових фактологічних наратив постає як подвійна трагедія двох взаємозалежних життів. Камера наполягає на тілесності, матеріальності та «брудній» повсякденності, формуючи психореалістичність оповіді.

Такий підхід істотно відрізняється від біографічного роману І. Стоуна «Жага до життя», де, попри важливість постаті Тео, наративний центр беззаперечно належить Вінсентові. У романі Тео присутній передусім як моральна опора й адресат сповіді, значна частина тексту інкорпорує листи або стилізовані внутрішні монологи художника, адресовані братові. Проте сам Тео у І. Стоуна залишається переважно функціональним персонажем: його власне тілесне, сімейне й психічне життя не розгортається в автономну сюжетну лінію.

Порівняльний аналіз засвідчує, що в романі І. Стоуна Тео майже позбавлений права на внутрішню драму: його хвороба, шлюб та смерть подані стисло й підпорядковані головній трагедії – загибелі Вінсента. У фільмі ж драматургія навмисно зміщена: смерть художника не є остаточним фінальним акордом, адже оповідь продовжується тілесним і психологічним розпадом Тео, який підкреслює неможливість «щасливого завершення» навіть після посмертного визнання митця. На відміну від роману І. Стоуна, де Тео існує здебільшого як функція підтримки митця, Р. Олтмен наділяє його автономною тілесною й психологічною драмою. У результаті геніальність Ван Гога втрачає статус сакральної місії й постає як процес, що має реальний людський кошт. Така інтерпретація фактично деміфологізує романну модель, вводячи в біографічний дискурс категорії залежності, провини й взаємного виснаження.

Режисерське рішення Р. Олтмена полягає також у тому, що листування між братами втрачає статус романтичної сповіді, властивий роману І. Стоуна, і переосмислюється як діалог. Тео значно рідше ідеалізує Вінсента, не завжди розуміє його імпульси, часто роздратований і пригнічений, що радикально знижує патетичність традиційного біографічного міфу.

Фільм вирізняється «стриманою» візуальною мовою порівняно з пізнішими, більш експресивними екранізаціями. Камера фіксує непомітне окові інших персонажів, дозволяючи глядачеві вибудувати щільніший зв'язок з персонажем, та повсякденні ситуації, які не завжди мають на меті досягнути драматичного ефекту, але створюють фактуру «закулісного» існування митця та його оточення.

Дж. Ф. Кодел порівнює і протиставляє сучасний кінематограф – видам мистецтві стародавнього світу, які зосереджували свою увагу на відомих постатях. Згадуючи трактат «Життєписи найславетніших живописців, скульпторів і зодчих» (1550) Джорджо Вазарі, який наслідуючи Плінія, сприймав ексцентричність митців як привабливу й майже чарівну рису, що формує їхню легендарність і слугує основою художнього міфу, дослідниця також окреслює тенденції сучасних байопіків: «Хоча ці фільми ідеалізують улюблені твори мистецтва, вони все ж зображують художників як жалюгідних персонажів – злидених, сексуально розбещених, алкоголіків, наркоманів, марнотратників, заляпаних фарбою та жорстоких. У фільмі «Вінсент і Тео» (1990) Вінсент Ван Гог (Тім Рот) облизує фарбу з пальців, п'є скипидар і показує зіпсовані зуби; його брат Тео страждає від сифілітичних мук; а їхні спітнілі коханки неакуратно поглинають їжу»[53]. Можемо погодитися з унікальним баченням саме стрічки Р. Олтмена у такому ракурсі. Але образ «голодного митця, який страждає» і його втілення у зовнішності віднаходимо й у інших екранізаціях життя Ван Гога.

Фільм Дж. Шнабеля «На порозі вічності» (2017) репрезентує принципово іншу модель кінопортрету митця. Біографічний роман І. Стоуна функціонує як зразок класичної біографічної оповіді: життєвий шлях Ван Гога розгортається у чітко визначених часово-просторових межах, причинно-наслідкові зв'язки між подіями мають пояснювальний характер, а сам герой постає як суб'єкт, чий рішення – навіть трагічні – підпорядковуються його вищому призначенню. «На порозі вічності» відмовляється від цілісного життєпису й зосереджується на

фрагменті існування, який не покликаний репрезентувати чергу подій, а здійснює антибіографічний жест, у межах якого життя митця не підлягає вичерпному наративному оформленню.

«На порозі вічності» виявляє гранично різні підходи не лише до репрезентації Ван Гога, а й до самого поняття біографії як жанрової та пізнавальної категорії. Якщо «Жага до життя» ґрунтується на переконанні, що життя митця може бути реконструйоване у формі зв'язного історичного наративу, то стрічка Дж. Шнабеля від самого початку ставить під сумнів цю можливість.

Фільм В. Міннеллі створено в межах системи класичного Голлівуду, яка прагнула до універсалізації досвіду – зокрема біографічного. Історія Ван Гога подається як загальнозначуща драма людського духу, здатна бути зрозумілою та емоційно пережитою масовим глядачем незалежно від спеціальних знань у галузі мистецтва. Універсалізм цієї стратегії передбачає дистанцію між автором і героєм, між камерою й персонажем. Дж. Шнабель, сам будучи живописцем, вибудовує фільм як авторське висловлювання, у якому дистанція між режисером і об'єктом зображення навмисно зруйнована. Ван Гог «На порозі вічності» – не стільки історична постать, скільки точка ідентифікації автора з іншим митцем. Ця суб'єктивація зумовлює фрагментарну нарацію, імпровізаційну манеру зйомки та відмову від пояснювальних моделей поведінки героя.

Одна з принципових відмінностей між двома фільмами полягає у методах зйомки. У В. Міннеллі камера виконує роль зовнішнього свідка: вона спостерігає за персонажем, фіксує його дії, вибудовує композиційно врівноважені кадри, що нагадують живописні полотна. Навіть у сценах психічної кризи камера зберігає дистанцію, не порушуючи ілюзії відстороненого споглядання. Візуальна стратегія фільму побудована на максимальному наближенні точки зору камери до оптики художника. Рухлива, іноді камера, що дрижить, загальні плани землі, трави, неба створюють відчуття «входження» глядача в поле зору Ван Гога:

реципієнт ніби бачить світ очима персонажа. Стрічка не лише реконструює факти біографії, а й змагається у спробі візуально змодельовати феноменологію бачення митця, його «стосунки з вічністю», прагнення побачити «не пейзаж, а вічність за ним». У Дж. Шнабеля камера не лише дивиться на Ван Гога, а «дивиться разом з ним». Рухлива зйомка з руки, асиметричні композиції, фокусування на землі, рослинності, русі світла створюють ефект тілесної присутності. Глядач не споглядає художника – він тимчасово розділяє його спосіб бачення. Таким чином, біографічний фільм трансформується у феноменологічний досвід.

У «Жазі до життя» Тео відіграє ключову стабілізуючу роль. Саме через листування з ним Ван Гог артикулює власні сумніви й надії. Тео є опорою не лише для героя, а й для самої нарації. «На порозі вічності» віддаляє постать Тео. Він з'являється епізодично і не формує автономної сюжетної лінії. Це не стільки заперечення значущості брата, скільки наслідок загальної концепції фільму: соціальні зв'язки розчиняються у внутрішньому досвіді, тоді як біографія зводиться до моментів найінтенсивнішого характеру.

Смерть Ван Гога подається як трагічний, але логічно підготовлений фінал «Жаги до життя». Самогубство ніби остаточно закріплює образ митця-мученика, чия загибель завершує історію, але відкриває шлях до посмертного визнання. Дж. Шнабель свідомо дестабілізує цю інтерпретацію, приймаючи альтернативну версію смерті як ненавмисного вбивства. У цьому рішенні важливо не стільки питання історичної точності, скільки принципова відмова від остаточних пояснень. Смерть перестає бути фінальною крапкою й перетворюється на ще одну невирішену проблему, яка чинить опір біографічній логіці.

Отже, кінематографічний портрет у «На порозі вічності» – це, передусім, інтенсивний суб'єктивний досвід, де мистецтво й життя подані як єдиний, болісний, але невідворотний рух до «вічності».

Епізод «Вінсент і Доктор» (5 сезон, 10 серія серіалу «Доктор Хто», 2010) пропонує ще одну важливу модель кінематографічного портрета митця – в межах

популярної телевізійної франшизи. Естетично й жанрово це поєднання фантастики, пригоди й мелодрами, однак саме в такому гібридному форматі твориться надзвичайно емпатійний і дещо сентиментальний образ Ван Гога.

Події епізоду розгортаються навколо зустрічі Дванадцятого Доктора та його супутниці Емі Понд із Вінсентом ван Гогом у Франції кінця XIX століття. Сюжет ініціюється епізодом у сучасному музеї д'Орсе в Парижі, де Доктор звертає увагу на дивну деталь у картині Ван Гога «Церква в Овері»: зображену на ній потворну істоту, яку не помічали попередні покоління глядачів. Це відкриття стає приводом для подорожі у минуле з метою з'ясувати природу цього образу.

Доктор і Емі прибувають в Овер-сюр-Уаз у 1890 році, де знайомляться з Вінсентом ван Гогом – самотнім, злиденим і психічно вразливим художником, який перебуває у стані глибокої депресії та соціальної ізоляції. Він зазнає зневаги з боку місцевих мешканців і практично не має підтримки. Водночас уже з перших сцен підкреслюється його виняткова здатність бачити світ інакше – Вінсент сприймає кольори, рух і простір з надзвичайною інтенсивністю.

З'ясовується, що потвора на картині має реальний прототип: невидимого для більшості людей інопланетного хижака Крафіліса, присутність якого породжує серію таємничих смертей. Лише Ван Гог здатен бачити цю істоту завдяки своїй особливій сенсорній чутливості, яка в серіалі інтерпретується як поєднання художнього дару й психічного розладу. Таким чином, його «інше бачення» стає одночасно джерелом творчості та причиною страждання.

Доктор і Вінсент об'єднують зусилля для знищення Крафіліса. Сутичка з істотою завершується її загибеллю, і загроза селу зникає. Проте центральний емоційний конфлікт епізоду полягає не в перемозі над монстром, а в стані внутрішньої порожнечі та відчаю, який продовжує переслідувати художника навіть після цього успіху.

Зворушливою кульмінацією епізоду стає подорож Вінсента у майбутнє: Доктор і Емі таємно переносять його до сучасного музею д'Орсе, де Вінсент стає свідком визнання власної геніальності. Куратор музею (у виконанні Білла Найї) розповідає про Ван Гога як про одного з найвидатніших художників в історії, чия творчість змінила уявлення людства про мистецтво. Для Вінсента цей момент є глибоким емоційним потрясінням: уперше він бачить, що його праця матиме значення для майбутніх поколінь.

Повернувшись у свою добу, Вінсент на короткий період відновлює віру в себе та життя. Доктор і Емі сподіваються, що ця подорож змінить трагічну долю митця, проте фінальні сцени засвідчують трагічну константу історії: попри миттєвий промінь надії, Ван Гог усе ж накладає на себе руки. Доктор пояснює Емі, що депресія є хворобою, яку неможливо вилікувати одним жестом співчуття або навіть знанням про майбутню славу.

Телесюжет застосовує фантастичний наратив як інструмент емпатійної компенсації класичної трагедії. Замість історіографії – етичний жест: митцеві надається можливість стати свідком посмертного визнання. Фігура Тео елімінована; її місце займає колективний суб'єкт культурної пам'яті. У зіставленні з В. Міннеллі телесеріал свідомо знімає фаталізм, а з Р. Олтменом – соціальну жорсткість, замінюючи їх терапевтичною моделлю співпереживання.

Критики відзначають, що серія приділяє багато уваги психічному стану художника, його депресії та «іншому» способу бачити світ. Мотив «бачення» стає ключовим: Ван Гог здатний сприймати кольори й форми інакше, ніж «звичайні» люди, а це подається одночасно як джерело творчого дару і як тягар, пов'язаний із психічною вразливістю. У кількох сценах, зокрема у відомому епізоді перетворення нічного неба на живописну «Зоряну ніч», серіал буквально візуалізує перехід від емпіричної реальності до картини – тобто демонструє момент народження полотна з внутрішнього бачення.

Важливо, що цей популярний текст у жанрі «sci-fi» працює як видозмінений міф про «непотрібного за життя» митця: сцена, де сучасний куратор музею говорить про величезну значущість Ван Гога для культури, а сам художник, привезений у наше століття, стає свідком цієї честі, виконує трансформаційну функцію – як для персонажа, так і для глядача. У цій версії кінематографічний портрет митця набуває рис покультурної емпатії: фантастична фабула використовується як інструмент співпереживання й переосмислення травматичного біографічного наративу.

Анімаційна стрічка «З любов'ю, Вінсент» (2017) подається як перший у світовій кінопрактиці повнометражний фільм, цілком виконаний у техніці ручного живопису. Проєкт був реалізований польською студією Break Thru у співпраці з британською компанією Trademark, а його авторами сценарію та режисури стали Д. Кобіеля та Г. Велчман. Кожен із приблизно 65 000 кадрів фільму було вручну написано 125 професійними художниками, які з'їхалися з різних країн до студій Loving Vincent Studios у Польщі та Греції. Початково фільм знімався як ігрова стрічка з акторами, після чого кожен кадр перетворювався на живописне зображення[88]. Попри ризикованість і новаторство застосованих художніх прийомів, режисерський тандем свідомо дотримується усталених конвенцій біографічного кіно, демонструючи повагу до жанру й уникаючи радикального переосмислення його основ. Стрічка репродукує вже сформований міф про видатного художника як культурний і посмертний соціальний конструкт.

С. Руфа підкреслює, що у фільмі важливе смислове навантаження має репліка доктора Гаше: «Ви так прагнете дізнатися про його смерть, але що вам відомо про його життя?». У фінальній частині стрічки смерть Ван Гога тлумачиться як усвідомлений акт самогубства, прийнятий героєм зі стоїчною рішучістю. Він обирає роль мученика, остерігаючись залишатися тягарем для брата Тео, і вимовляє фразу: «Можливо, так буде краще для всіх».

«З любов'ю, Вінсент» є унікальним прикладом анімаційного кіно, що досліджує взаємозв'язки між кінематографом, живописом і фотографією. Точно імітуючи стилістику Ван Гога, фільм постає актом вшанування митця та його спадщини. Більшість образів, мотивів і сцен прямо відсилають до конкретних полотен митця, а кожен кадр відтворює характерну манеру письма – динамічні мазки пензля та насичену кольорову гаму, які залучаються навіть для таких суто кінематографічних елементів, як переходи між сценами.

Живописні твори Ван Гога використовувалися як основа для створення анімації: їх фотографували у тривимірному форматі, оцифровували та адаптували до послідовного наративу. Виробництво фільму тривало понад десять років, а кожне зображення зазнавало змін задля відповідності загальній драматургічній логіці. Технічно анімація реалізована за допомогою складної комбінації кінематографічних методів, зокрема ротоскопії (анімаційна техніка, при якій мультфільм створюється шляхом окреслення кадр за кадром натурного фільму (з реальними акторами і декораціями), у поєднанні зі спеціально розробленими робочими станціями Painting Animation Work Stations (PAWS).

Тут екфразис перестає бути описом або ілюстрацією й набуває онтологічного характеру: кожен кадр буквально є живописним твором. Режисери Д. Кобіеля та Г. Велчман здійснюють унікальний трансмедійний проєкт, у межах якого фотографія, ігрове кіно та живопис поєднуються в єдиний виробничий ланцюг. Ротоскопічна техніка слугує містком між реальністю й живописом, а динамічні мазки пензля стають засобом кінематографічного руху. На відміну від В. Міннеллі, де живопис є результатом, у «З любов'ю, Вінсент» він стає середовищем наративу.

Жанрові риси художнього біографічного фільму в цій стрічці відповідають характеристикам, запропонованим кінокритиком Джорджем Ф. Кастеном, зокрема архетипу «геніального вигнанця», чия надмірна чутливість віддаляє його від пересічного життя. Фільм безпосередньо звертається до низки знакових

полотен Ван Гога, серед яких «Пшеничне поле з воронами» (1890), «Портрет Армана Рулена» (1888), «Маргарита Гаше за фортепіано» (1890), «Зоряна ніч над Роною» (1888) та «Кафе на терасі вночі» (1888)[88].

Завдяки цьому «З любов'ю, Вінсент» успішно здійснює трансмедійний перехід, поєднуючи друковані джерела (мемуари, листи), живописний матеріал і кінематографічну форму, трансформуючи їх у цілісний аудіовізуальний витвір. Як зазначає Х. Шахар, хоча біографічні фільми існували в кіно від його початків, лише в новітній період вони перетворилися на помітний кінематографічний тренд, що потребує системного аналізу на матеріалі репрезентативних зразків[90].

Втім, попри дану художню радикальність, наративна структура фільму залишається відносно консервативною. Сюжет вибудовується у формі детективного розслідування обставин смерті Ван Гога, відтворюючи класичний біографічний інтерес до останніх годин життя митця. Таким чином, новаторство міжмедійної форми поєднується з традиційною міфологією страждання й жертви.

Кіноновела «Ворони» з фільму А. Куросави «Сни» (1990) є варіантом екранного портрета Ван Гога через фігуру творчого діалогу між двома митцями, що репрезентує принципово інший підхід до міжмедійності. Протагоніст (*alter ego* режисера) буквально входить у світ картин Ван Гога, опиняючись серед «закручених ландшафтів» художника та зустрічаючись із самим митцем. У стрічці живопис стає простором кінодії, а кордони між реальністю, сном і витвором мистецтва розмиваються. Ворони тут виступають символом смерті й невідворотного саморуйнування, але водночас глядачем відчувається, що сам А. Куросава ідентифікує себе з Ван Гогом як митцем, який працює з яскравими, насиченими барвами й переживає власні творчі й життєві кризи.

Новела з фільму «Сни» (1990) відмовляється від біографії на користь метамистецької зустрічі. Живопис стає дієгетичним простором, а Ван Гог – принципом кольору та руху. У порівнянні з каноном В. Міннеллі та соціальним

аналізом Р. Олтмена, А. Куросава трансцендує жанр байопіка, перетворюючи його на інтермедійний діалог.

Порівнюючи останні два зразки байопіку, що найтісніше взаємодіють із картинами та «Жагу до життя» В. Міннеллі, можна простежити еволюцію екфразису в кінематографі. Так, у «Жазі до життя» екфразис виконує пояснювальну та ідеологічну функцію, підкріплюючи гуманістичний міф про митця. Тоді як у фільмі «З любов'ю, Вінсент» екфразис радикалізується до рівня матеріальної тотожності медіумів, поєднуючи живопис і кіно. Натомість у «Снах» екфразис деактуалізується, поступаючись метамистецькій рефлексії.

Порівнюючи розглянуті фільми, можна виокремити чотири ключових моделей кінопортрета Ван Гога:

1. Психореалістична (соціально-біографічна) модель («Вінсент і Тео»): акцент на матеріальних та соціальних умовах творчості, деміфологізація образу «самотнього генія» через показ (спів)залежності від брата, стримана візуальна мова, мінімальне «перекодовування» живопису.

2. Феноменологічно-суб'єктивна модель («На порозі вічності»): фокус на внутрішньому досвіді бачення, камера як засіб «бачити світ очима художника», свідоме дистанціювання від «офіційної» історії в бік авторської версії.

3. Попкультурно-емпатійна модель («Вінсент і Доктор»): синтез фантастики, мелодрами й біографічного мотиву, депресія як хвороба, мотив інакшого сприйняття світу, емоційній реабілітації образу, терапевтичний жест переписування міфу про «непотрібного» за життя художника.

4. Інтермедійно-оммажна модель (кіноновела «Ворони»): діалог митців у просторі живопису; картина як дієгетичний простір, у який входить кіногерой, Ван Гог як символічна фігура, через яку Куросава осмислює власний творчий досвід.

Усі ці моделі поєднує те, що вони виходять за межі простої ілюстрації біографії, пропонуючи різні способи осмислення феномену митця в межах

сучасної візуальної культури: від критичного аналізу соціальних умов творчості до суб'єктивної феноменології бачення, попкультурної емпатії та авторського міжмедійного діалогу.

Таким чином, аналізуючи художні виміри фільмів про Ван Гога дійшли висновку, що портрет Ван Гога в сучасному кіно є принципово множинним і варіативним, а отже – позбавленим єдиного канонічного образу. Компаративний аналіз фільмів «Вінсент і Тео» Р. Олтмена, «На порозі вічності» Дж. Шнабеля, серії «Вінсент і Доктор» з серіалу «Доктор Хто», епізоду «Ворони» з «Снів» А. Куросави та анімаційного фільму «З любов'ю, Вінсент» дозволив виокремити кілька моделей кінопортрету митця. Зокрема психореалістична модель («Вінсент і Тео») зосереджується на соціально-економічних і тілесних вимірах існування художника, послідовно деміфологізуючи фігуру «проклятого генія». Феноменологічно-суб'єктивна модель («На порозі вічності») переносить акцент із біографічної фактографії на внутрішній досвід бачення, використовуючи камеру як інструмент тілесного переживання реальності. Попкультурно-емпатійна модель («Вінсент і Доктор») застосовує фантастичний наратив для іншого «переживання» біографічного міфу. Інтермедійна модель («Ворони») інтерпретує Ван Гога як точку перетину живопису, сну й авторської рефлексії іншого митця. Анімаційна модель («З любов'ю, Вінсент») радикалізує екфрастичний принцип, перетворюючи живопис на матерію самого фільму.

Отже, художній вимір кінематографічних портретів Ван Гога полягає не у відтворенні «справжньої» біографії, а у створенні різних способів візуального мислення про постать митця в конкретному культурному контексті.

Висновки до 3 розділу

Екранізація біографічного роману не може бути редукована до механічного «перекладу» літературного тексту на мову кіно. Навпаки, трансмедіація постає як складний процес інтерпретативного переосмислення, у якому режисер і

сценарист виступають автономними авторами, що вступають у діалог із першоджерелом, культурними очікуваннями аудиторії та ідеологічними нормами доби. Еволюція теоретичних підходів до кіноадаптації – від нормативної моделі «вірності тексту» до плюралістичних і децентрованих концепцій – створює методологічне підґрунтя для аналізу байопіків не як вторинних явищ, а як самостійних культурних текстів.

Фільм В. Міннеллі «Жага до життя» означаємо нормативною моделлю класичного голлівудського байопіка, що закріпила гуманістично-романтичний міф митця-мученика. Екфрастична стратегія, колористична драматургія, лінійна композиція життєпису та стабілізована фігура Вінсента і Тео формують модель, у якій геніальність легітимізується через страждання, а мистецтво постає формою духовної компенсації. У цьому контексті екранізація Міннеллі демонструє не лише адаптацію роману І. Стоуна, а й канонізацію певного культурного уявлення про художника.

Порівняння з фільмами Р. Олтмена, Дж. Шнабеля, а також міжмедійними засвідчило послідовну деконструкцію цієї канонічної моделі. У пізніших байопіках зникає лінійність життєпису, підважується сакралізація генія, посилюється увага до тілесності, психічної вразливості та соціальної зумовленості творчості. Митець більше не постає виключно як герой історії мистецтва; він дедалі частіше репрезентується як фігура залежностей, конфліктів і втрат.

Окремий аналітичний результат розділу пов'язаний із переосмисленням фігури Тео ван Гога. У класичній моделі (І. Стоун – В. Міннеллі) Тео виконує функцію морального й матеріального посередника, чия власна драматургія редукована на користь центральності митця. Натомість у фільмі Р. Олтмена та в окремих пізніших інтерпретаціях Тео постає як автономний персонаж із власною тілесною, психологічною й соціальною трагедією. Такий зсув змінює саму

оптику байопіка: геніальність розглядається не як ізольований дар, а як процес, що може руйнувати не лише життя митця, а й життя тих, хто його оточує.

Отже, розділ 3 доводить, що байопік про митця є динамічним жанром, у межах якого відбувається постійний перегляд уявлень про геній, творчість і відповідальність. Порівняльний аналіз фільмів про Вінсента ван Гога дає змогу розглядати кінематограф не як ілюстрацію біографії, а як простір інтерпретацій, у якому формуються нові моделі осмислення постаті художника в культурі.

ВИСНОВКИ

У магістерській роботі здійснено комплексне дослідження постаті митця в художній літературі та кінематографі XX-XXI століть як багатовимірного культурного феномену, що формується на перетині біографічного наративу, авторської інтерпретації та міжмедійних трансформацій. Проведений аналіз дозволяє зробити такі узагальнення і висновки.

Біографічна проза XX-XXI століть постає як гібридний жанр, що поєднує документальну основу з художньою вигадкою, фактографію з психологічною і філософською інтерпретацією. На відміну від традиційної біографії, біографічний роман не прагне відтворення повної й об'єктивної «історичної правди», а зосереджується на внутрішній логіці життя особистості, екзистенційних конфліктах і метафоричному осмисленні творчого досвіду митця. У цьому сенсі постать художника стає не лише об'єктом репрезентації, а й інструментом культурної рефлексії.

У процесі дослідження було з'ясовано, що образ митця є однією з центральних фігур біографічної прози, оскільки саме митець найповніше втілює напруження між індивідуальною свободою і соціальними обмеженнями, між творчим покликанням і вимогами реального життя. У романах біографічного типу постать художника функціонує як маркер епохи, символ духовних пошуків і носій ціннісних конфліктів культури модерну і постмодерну.

Порівняльний аналіз романів В. С. Моема «Місяць і мідяки» та І. Стоуна «Жага до життя» засвідчив відмінність авторських стратегій конструювання образу митця. В. С. Моем пропонує іронічно-дистанційовану, деміфологізуючу модель художника, у якій творчість постає як асоціальний і навіть руйнівний імпульс, що не потребує морального виправдання. Натомість І. Стоун тяжіє до гуманістично-психологічної інтерпретації, вибудовуючи образ митця як

трагічного генія, чий творчий шлях осмислюється крізь призму страждання, самопожертви й екзистенційної боротьби.

Дослідження жанру байопіку показало, що кінематографічна біографія є самостійною формою художнього осмислення життя митця, а не простим «перекладом» літературного тексту на мову екрана. Байопік функціонує як інтерпретаційний наратив, у якому домінують візуальні, монтажні та тілесно-жестові засоби репрезентації, а факт біографії підпорядковується логіці драматургії та режисерського бачення.

Аналіз фільмів про Ван Гога («Жага до життя» В. Міннеллі, «Вінсент і Тео» Р. Олтмена, «На порозі вічності» Дж. Шнабеля, «З любов'ю, Вінсент» та інших) засвідчив принципову варіативність кінематографічних портретів митця, зумовлену як історико-культурним контекстом, так і авторською оптикою режисера. У класичній екранізації В. Міннеллі домінує модель героїзованого, романтизованого генія; у стрічці Р. Олтмена – соціально-психологічна деміфологізація; у фільмі Дж. Шнабеля – феноменологічно-суб'єктивне переживання світу очима художника; в анімаційній стрічці «З любов'ю, Вінсент» – радикалізована інтермедійна модель, де живопис стає матерією самого кінематографічного тексту.

Аналіз рецепції й критики байопіків про Ван Гога у XX-XXI століттях продемонстрував, що зміна художніх стратегій корелює зі зміною культурного запиту. Якщо ранні фільми прагнули створити цілісний, морально впорядкований образ митця, то сучасні – акцентують на фрагментарності, травматичності та неможливості остаточного пояснення феномену творчості. Попкультурні формати водночас знижують трагізм, пропонуючи глядачеві емоційну емпатію замість історичного аналізу, що свідчить про трансформацію байопіка з біографічного жанру на форму культурної пам'яті.

Важливим результатом дослідження стало усвідомлення того, що екранізації біографічних романів не зводяться до критеріїв «вірності»

першоджерелу. Натомість вони функціонують у полі інтермедійності та трансмедіації, створюючи нові смисли й акценти. Кінематограф не лише інтерпретує літературний текст, а й переосмислює його з погляду сучасних візуальних стратегій, культурних очікувань і гуманітарних дискурсів.

У цілому проведене дослідження дозволяє стверджувати, що постать митця в літературі і кіно XX-XXI століть є відкритою, варіативною та неконанічною конструкцією. Вона не фіксується у єдиному образі, а постійно переінтерпретується в залежності від медіуму, жанру, авторської позиції та ідеологічних запитів часу. Саме ця множинність інтерпретацій засвідчує актуальність і продуктивність образу митця як об'єкта міждисциплінарних і міжмедійних студій.

Проведене дослідження підтверджує перспективність подальшого вивчення біографічної прози та байопіків у контексті теорії інтермедіальності, студій культури пам'яті та сучасних моделей репрезентації творчої особистості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Астаф'єв О. Інтертекстуальність як літературна проблема. *Дивослово*. 2000. №2. С. 5 – 7.
2. Астаф'єв О. Інтертекстуальність як літературна стратегія. *Образ і знак: Українська емігрантська поезія у структурно-семіотичній перспективі*. Київ : Наук. думка, 2000. 268 с.
3. Барт Р. Від твору до тексту. *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* За ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 2002. С. 378 – 384.
4. Брюховецька Л. Контroversійне кіно. *Кіно-Театр*. №2. 2003.
5. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство: Підручник. Київ : Видав. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 430 с.
6. Волков. А. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Буковинський центр гуманітарних досліджень. Чернівці : Золоті литаври, 2001. 634 с.
7. [Гейко С. Іронія в трансформаціях модернізму та постмодернізму. Художня культура. Актуальні проблеми. 2008. Вип. 5. С. 42-52. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/khud_kult_2008_5_7](http://nbuv.gov.ua/UJRN/khud_kult_2008_5_7)
8. Горболіс Л. Специфіка відтворення образу художника в біографічних творах про Ван Гога. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського*. Серія: Філологія. Журналістика, Т. 33 (72). № 1. Ч. 3. 2022. С. 89–94.
9. Гром'як Р. Проблема введення (інсталяції) літературознавчих термінів у теоретико-літературну рефлексію. *Орієнтації. Розмисли. Дискурси*. 1997 – 2007. Тернопіль : Джура, 2007. С. 289 – 294.

10. Гундорова Т., Сиваченко Г. Література на полі медій. Зб. наук. праць відділу теорії літератури та компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України. Київ : 2018. – 633 с.
11. Дельоз Ж. і Гібер Е. Живопис розпалює письмо. Передм. та пер. П. Бартусяка. Контур. URL: https://kontur.media/deleuze_guibert/
12. Дубініна О. Екранізація літературного твору: семіотичний аспект. *Іноземна філологія*. 2014. Вип. 126 (1). С. 89-97. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/infil_2014_126%281%29_14
13. Енциклопедія постмодернізму. За ред. Ч. Е. Вінквіст та В. Е. Тейлора [пер. з англ. В. Шовкун]. Київ : Основи, 2003. – 503 с.
14. Зепетнек де С. Т. Нова компаративістика як теорія і метод. *Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія*. Київ : ВД «Києво-Могилянська академія», 2009. С. 147 – 177.
15. Крістева Ю. Полілог [пер. з фр. П. Таращука]. Київ : Юніверс, 2004. 480 с.
16. Левицька О. Живописна цитата як інтермедіальний чинник біографічних романів про художників. *Міждисциплінарні обрії інтермедіальності: лінгвістика – літературознавство – перекладознавство. Колективна монографія*. Київ : Видавництво Києво-Могилянської академії, 2024. С. 285–300.
17. Левицька О. Стратегії біографічного письма: Ірвінг Стоун і його романи-біографії художників у розвитку біографістики. *Питання літературознавства*. Вип. 110. 2024. С. 254—277.
18. Література і кіно: (не)залежність мистецтв? *Парадигма*: Зб. наук. пр. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2011. Вип. 6. С. 49- 58. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/40466>
19. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. — Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 2 : М — Я. С. — 348 с.

20. *Літературознавча рецепція і компаративістичний дискурс* : [монографія]. За ред. Р.Т. Гром'яка. Тернопіль : Підручники і посібники, 2004. – 368 с.
21. Лотман Ю. Текст у тексті. *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* За ред. М. Зубрицької. Львів : Вид-во ЛНУ, 2002. С. 581– 598.
22. Мітосек С. Теорії літературних досліджень [пер. з пол.]. Сімферополь : Таврія, 2003. – 408 с.
23. Моем В. С. Місяць і мідяки. На жалі бритви: Романи / Перекл. з англ. О. Жомнір, А. Муляр, О. Мокровольський; Передм. І. О. Влодавської; Худож. А. З. Толкачова. Київ : Дніпро, 1989. – 574 с.
24. Просалова В. Інтертекстуальне поле і контекст: диференціація понять. *Слово і час*. 2005. №12. С. 28 – 34.
25. Сечіна К. Деконструкція жанру: байопік. URL: <https://moviegram.com.ua/deconstruction-of-genre-biopic/>
26. Стоун І. Ван Гог. Жага до життя : роман / пер. з англ. А. Марховська. 4-те вид. Київ : Наш Формат, 2024. 488 с.
27. Торчинський, М. Термінологія української поетоніміки (літературної ономастики). *Українська термінологія і сучасність* : зб. наук. пр. Київ : КНЕУ, 2005. Вип. VI. С. 339–343.
28. Тарасенко В. Кіноверсія як наслідок «прочитання» літературного твору. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. 2014. Вип. 11(1). С. 64—67. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmgu_filol_2014_11%281%29 19
29. Фесенко В. Дивитись / бачити / читати. *Інтермедіальний дискурс літератури і живопису*. Київ : Самвидав, 2009. 320 с.
30. Чернишова С. Сучасні аспекти та напрямки дослідження творчості В.С. Моема. *Літературознавчі студії*. 2013. Вип. 37(2). С. 399-407.

31. Шаповал М. Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми. Київ : Автограф, 2009. 352 с.
32. Altman R. Film Genre. London : British Film Institute, 1999. ed. 1st. 256 p.
33. Alston L. E. 'Always think of the objects': Ekphrasis as aesthetics in the contemporary novel : PhD thesis. Wellington : Victoria University of Wellington, 2014. 76 p.
34. Andrew, D. 'The Well-Worn Muse: Adaptation in Film History and Theory', in S. Conger and J. Welsh (eds), *Narrative Strategies*, Macomb, West Illinois University Press, 1980. P. 9-17.
35. Banks R. Cloudsplitter. New York : HarperCollins, 2008. 768 p.
36. Banks R. The Truth Contract in the Biographical Novel. In: Truthful Fictions: Conversations with American Biographical Novelists / ed. by M. Lackey. – London ; New York : Bloomsbury, 2014. P. 43-56.
37. Barnes J. Flaubert's Parrot. London : Jonathan Cape, 1984. 198 p.
38. Barthes, R. *Œuvres complètes de Roland Barthes* (Vols. I-III, É. Marty, Ed.). Paris: Seuil. 1993-1995. 1090 p.
39. Bazin A. Adaptation, or the Cinema as Digest. Film Adaptation [Ed. Naremore J.]. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2000. 436 p.
40. Berger D. Projected Art History: Biopics, Celebrity Culture, and the Popularising of American Art / transl. by B. Pichon, D. Rudnytsky. New York : Bloomsbury Publishing Inc., 2014. 370 p.
41. Bingham D. 'I Do Want to Live!': Female Voices, Male Discourse, and Hollywood Biopics. *Cinema Journal*. 1999. Vol. 38, № 3. P. 3–26.
42. Bingham D. Whose Lives Are They Anyway? The Biopic as Contemporary Film Genre. New Brunswick ; London : Rutgers University Press, 2010. 432 p.

43. Bingham D. The Lives and Times of the Biopic. In: *A Companion to the Historical Film* / ed. by R. Rosenstone, C. Parvulescu. Oxford : Wiley-Blackwell, 2013. P. 233–254.
44. Bluestone G. *Novels into Film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1957. 237 p.
45. Boyer, Julia P., "Irving Stone: the Technique of Fictional Biography". *Senior Independent Study Theses*. 1969.
46. Burdett, O. 'Experiment in biography', in Williams, T.G. (ed.) *Tradition and experiment in present-day literature: Addresses delivered at the City Literary Institute*. New York: Haskell House, 1966. P. 161-178.
47. Cahir L. C. *Literature into Film*. Jefferson, NC : McFarland & Company, Inc., 2014. 315 p.
48. Cardwell, S. *Adaptation revisited : television and the classic novel*. Manchester University Press. 2003. 232 p.
49. Constandinides C. *From Film Adaptation to Post-Celluloid Adaptation*. London : Continuum, 2010. 176 p.
50. Curtis, A. *The Pattern of Maugham*. London: Hamish Hamilton, 1974. 298 p.
51. Custen G. *Bio/Pics. How Hollywood Constructed Public History*. New Brunswick, NJ : Rutgers University Press, 1992. 304 p.
52. Davis, Elmer. "The Growing Puzzle of Mr. Maugham's Hero." *New York Times*, 1920.
53. Donaldson L. F. *Performing Performers*. In: *The Biopic in Contemporary Film Culture* / ed. by T. Brown, B. Vidal. Oxon : Routledge, 2014. P. 103–117.
54. Douglas K. *The Ragman's Son*. New York : Simon & Schuster, 1990. 544 p.
55. Elliott K. *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge : Cambridge University Press, 2009. 316 p.

56. Felleman, S. Decay of the aura: modern art in classical cinema. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media Jump Cut*, No. 53. 2011.
57. Fielden J. S. The Ibsenite Maugham. *Modern Drama*. 1961. Vol. 4. № 2. P. 138–151.
58. Gefen A. The Genre Of Names: Biofiction In Contemporary French Literature. University Sorbonne Nouvelle. Paris 3, France. 2025.
59. Greene, G. "Some Notes on Somerset Maugham." *Collected Essays*. New York: Vikmg, 1979. P. 197-205.
60. Groensteen T. ed. La transecriture: Pour une theorie de l'adaptation. Colloque de Cerisy, 14–21 Aug. 1993, Quebec: Editions Nota Bene.
61. Hamilton N. *Biography: A Brief History*. Harvard University Press, 2007. 345 p.
62. Hastings S. *The Secret Lives of Somerset Maugham: A Biography*. London : John Murray Press, 2010. 640 p.
63. Higson A. Brit-lit Biopics, 1990–2010. In: *The Writer on Film* / ed. by J. Buchanan. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2013. P. 106–120.
64. Housel R., ed. *From Camera Lens to Critical Lens*. Cambridge : Cambridge Scholars Publishing, 2006. 230 p.
65. Hutcheon L. *A Theory of Adaptation*. New York :Routledge, 2006. 232 p.
66. Jansen L. *Van Gogh and His Letters*. Amsterdam : Van Gogh Museum, 2007. 95 p.
67. Karp M., Holubets, Y. Identifying allegory in THE MOON AND SIXPENCE by William Somerset Maugham applying AntConc software. 2025.
68. Kennedy D., Meek R., eds. *Ekphrastic Encounters*. Manchester : Manchester University Press, 2018. 288 p.
69. Kwiatkowska A. Impresjonizm w narracji w «Pasji Życia» Irwinga Stone'a. *Acta Neophilologica*, nr III. 2001. S. 198–208.

70. Kwiatkowska A. *Narration in Lust for Life. Conventions and Texts*, 2003. P. 188–205.
71. Lackey M. *The American Biographical Novel*. New York : Bloomsbury Academic, 2016. 288 p.
72. Lackey M. *Biofiction: An Introduction*. London : Routledge, 2021. 198 p.
73. Layne B. *Biofiction and Writers' Afterlives*. Cambridge Scholars Publishing, 2020. 184 p.
74. Lodge, D. *The year of Henry James: The story of a novel: With other essays on the genesis, composition, and reception of literary fiction*. London: Penguin. 2007. 358 p.
75. Lukács G. *The Historical Novel*. London : Merlin Press, 1962. 363 p.
76. Maugham W. S. *The Summing Up*. Project Gutenberg Canada, 2016. 312 p.
77. Maugham, W.S., 1984, 'Paintings I have liked', in J. Whitehead (ed.), *A traveller in romance: Uncollected writings 1901–1964*, Anthony Blond, London. P. 47–53.
78. Metz, C. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Oxford University Press, 1974. 268 p.
79. Miller, J. *Subsequent Performances*. London ; Boston :Faber and Farber, 1986. 253 p.
80. Minnelli V., Arce H. *I Remember It Well*. New York : BerkleyPublishing Company, 1975. 486 p.
81. Naremore J. *The Films of Vincente Minnelli*. Cambridge : Cambridge University Press, 1993. 154 p.
82. Nietzsche F. *Untimely Meditations*. Cambridge : Cambridge University Press, 1997. 330 p.
83. Orr, C. 'The Discourse on Adaptation', *Wide Angle*. 1984. P. 72-76.
84. Plescenco G., Tataru N. *The Problem of Human and Art in the Novel*

«The Moon And Sixpence» by W. S. Maugham. 2018. 6 p.

85. [Pre-Code Hollywood - The Bold Era Of Uncensored Hollywood](#)

86. [Pre-Code: Hollywood before the censors | Sight and Sound](#)

87. Roberts G. Race, Nation and Cultural Power in Film Adaptation. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2023. 280 p.

88. Roopha S. Posthumous Popularity; Fathoming Vincent van Gogh through Select Biofictions. Chennai. World Journal of English Language. 2023. 8 p.

89. Rosenstone R. History on Film, Film on History. Harlow : Pearson, 2006. 200 p.

90. Shachar, H. Screening the author: The literary biopic. New York; Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan. 2019.

91. Schlaeger, J. Biography : Cult as culture. In J. Batchelor (ed.). The Art of Literary Biography. Oxford: Clarendon Press. P. 57-71.

92. Sellers S. Postmodernism and the biographical novel (interviewed by Bethany Layne)', in Lackey, M. (ed.) Conversations with biographical novelists: Truthful fictions across the globe. London and New York: Bloomsbury, 2019. P. 207-221.

93. Sheehan R. «Facebooking the Present: The Biopic and Cultural Instantaneity» in The Biopic in Contemporary Film Culture, edit. Belén Vidal and Tom Brown, Routledge Press, 2014. 17 p.

94. Sheringham, M. Everyday life : theories and practices from surrealism to the present. Oxford ; New York : Oxford University Press. 2006. 458 p.

95. Sinyard N. Filming Literature. London : Routledge, 2013. 212 p.

96. Smith, G. 'Novel into Film: The Case of Little Dorrit', *Yearbook of English Studies*, 1990. 15 p.

97. Stam R. Literature through Film. Malden, MA : Wiley-Blackwell, 2005. 371 p.

98. Strachey L. Spectatorial essays. London: Chatto & Windus. 1964. 234 p.

99. Strachey L. *Eminent Victorians: The definitive edition*. Edited by P. Levy. London: Continuum. 2002. 358 p.
100. Strachey L. *Unpublished works of Lytton Strachey: Early papers*. Edited by T. Avery. London: Pickering & Chatto. 2011. 288 p.
101. Tóibín C. *The master*. New York: Scribner. 2004. 366 p.
102. Tóibín C. 'The anchored imagination of the biographical novel (interviewed by Bethany Layne)', in Lackey, M. (ed.) *Conversations with biographical novelists: Truthful fictions across the globe*. London and New York: Bloomsbury, 2019. P. 223-234.
103. Treger L. (n.d.) *Biographical fiction: The pleasures & responsibilities* [Biographical Fiction: The Pleasures & Responsibilities | Writers & Artists](#)
104. Walker J. A. *The Moon and Sixpence* (1942): Film Review. URL: <https://www.academia.edu/12012715/>
105. Webster, R. 'Reproducing Hardy: Familiar and Unfamiliar Versions of Far from the Madding Crowd and Tess of the d'Urbervilles', *Critical Survey*. 1993. P. 143-151.
106. Whelehan, Imelda. *Adaptations: The Contemporary Dilemmas*. London – New York: Continuum, 1999. 17 p.
107. Whitehead, John. *Maugham: A Reappraisal*. London: Vision, 1987. 224 p.
108. Wollen, T. 'Over our Shoulders: Nostalgic Screen Fictions for the 1980s', in J. Corner and S. Harvey (eds), *Enterprise and Heritage: Crosscurrents of National Culture*, London, Routledge. 1991. P. 178-193.
109. Woolf, V. *The Art of Biography*. Glasgow : Good Press, 2023. 187 p.
110. Woolf, V. (1927) *The New Biography*. In: Woolf, L., ed., (1958) *Granite and Rainbow: Essays by Virginia Woolf*. London: Hogarth Press, P. 149–155.
111. Wright L *Character palimpsests in Somerset Maugham's The Moon and Sixpence: The biographical roots of Dirk Stroeve and Charles Strickland*, *ANQ: A Quarterly Journal of Short Articles, Notes and Reviews*. 2018. 7 p.

112. Wright L. The conclusion of Somerset Maugham's the Moon and sixpence. *The Explicator*, vol. 72. 2014. P. 88–92.

113. Wright L. References to Gauguin paintings in Somerset Maugham's «The moon and sixpence». 2014. 12 p.

Міжнародний електронний
науково-практичний журнал "MaуScience"



Дата проведення:
7-8 серпня 2025 року

Тривалість - 6 год. (0,2 кр. ЕСТS)

СЕРТИФІКАТ

учасника конференції

7 Міжнародна науково-практична інтернет-конференція

«INTEGRATION OF EDUCATION, SCIENCE AND BUSINESS
IN MODERN ENVIRONMENT: SUMMER DEBATES»

учасник

Куц Олена Вадимівна

Тема: «ПОСТАТЬ ВАН ГОГА В ЛІТЕРАТУРНОМУ І КІНОТЕКСТІ»

Редакція журналу

м. Дніпро (Україна) – 2025 р.