

*В статье рассматривается постоянство образа интеллигента в украинской литературе двух периодов — рубежей XIX–XX и XX–XXI веков. Анализируются типологические признаки образа: склонность к самоанализу, рефлексии, пессимизм. Сравниваются произведения Владимира Винниченко и Лины Костенко.*

**Ключевые слова:** образ интеллигента, экзистенциализм, типологические признаки образа.

*The article deals with the consistency of the image of an intellectual person in Ukrainian literature of two periods — turn of XIX–XX and XX–XXI centuries. Such typological features of image as inclination to self-analysis, reflection, pessimism are analyzed and compared in the works by Volodymyr Vynnychenko and Lina Kostenko.*

**Key words:** image of an intellectual person, existentialism, typological features of image.

УДК: 82: 821.161.2.09

Олена Єременко

### ІНТЕРСЕМІОТИЧНІ ТРОПИ ЯК ЖАНРОТВОРЧИЙ ЧИННИК

*У статті проаналізовано жанротворчу функцію інтерсеміотичних тропів. На матеріалі збірки Є. Гуцала «Співуча колиска з верболозу: Окупаційні фрески» доведено, що проникнення художніх засобів суміжних мистецтв у структуру тексту відбувається на змістоформальному рівні. Особливу увагу приділено кінематографічній образності та прийомам образотворчих мистецтв.*

**Ключові слова:** жанр, троп, інтерсеміотика, фрески.

Жанрову своєрідність своєї збірки «Співуча колиска з верболозу» Євген Гуцало визначив як окупаційні фрески, що, власне, і зорієнтовує дослідників на розуміння особливого авторського погляду на цей комплекс творів. За висловом Г. Грабовича, «жанр — література в мікрокосмі: це й сукупність конкретних текстів, і динаміка співвідношень вартостей, норм, впливів, читацьких виповнених чи невиконаних очікувань» [2, 126]. Що ж ми очікуємо від фресок? Яскравої свіжості барв, невимушеності, але водночас унормованості композиції, умовності й епічності. При врахуванні сучасних поглядів на специфіку літературного твору саме дефініція «фрески» виводить нас на можливість інтерпретації їх образності у рідчій інтерсеміотичних досліджень.

Виокремлюючи ряд інтерсеміотичних систем, задіяних у жанротворенні Євгена Гуцала, передусім віднаходимо засоби образотворчих мистецтв (живопис, архітектура). За частотністю вони не настільки поширені у текстах, проте за виразністю, вірогідним впливом на реципієнта є неймовірно виразними. Формальними компонентами, задіяними у поетикальних компонентах текстів, є площина, фактурні елементи (полотно або ж папір, картон, мазок, штрих та ін.), просторові координати (вертикаль, горизонталь, діагоналі), розташування (центр, периферія, верх, низ, праворуч, ліворуч, передній план та задній тощо), напрямок, або вектори, ракурси, виразні засоби (лінія, світло, тінь,

світлотінь, колір, колорит, пляма), геометричні обриси та складні побудови (перспектива та ін.).

Не варто ігнорувати і закони композиції, що є подібними у різних видах мистецтв: закон цілісності (неподільність, необхідність зв'язку та взаємоузгодженості всіх елементів, неповторність елементів), закон динамічності (відтворення у витворі мистецтва відчуття руху, розвитку дії у часі; новизна), закон контрастів, закон підпорядкованості усіх засобів композиції задуму, закони композиції сформульовані як естетичні категорії Є. Кібриком [4, 105]. У композиції також існують правила (ритму, сюжетно-композиційного центру, симетрії, асиметрії, паралельності, розташування головного на другому плані, сприйняття об'єктів зображення тощо) та прийоми (відтворення враження монументальності, простору, горизонталі та вертикалі, діагональних напрямків та ін.). Окрім класичних, певні паралелі можна провести і з народними формами, коли побутові предмети стають витворами мистецтва. Краса цих творів досягається завдяки декоративності, що є засобом вираження змісту та художньої образності.

Кінематограф як мистецтво також є джерелом інтерсеміотичних тропів. На думку дослідників, кіно розділяє з XX століттям найгострішу його онтологічну й естетичну проблему: проблему розмежування тексту і реальності [6, 46]. Народжене в атмосфері наукового і технічного прогресу кіно показувало ілюзію як справжню реальність, але

асоціювалося з її антиподом — сновидінням. Здатність показувати «межу ілюзорного і реального» кінематограф знайшов завдяки монтажу, а виникнення звукового кіно надавало фільму можливість більшої синкретизації [1, 17]. У кіномистецтві, як і в мистецтві драматичному, сприйняття реальності або активізованої в глядачеві інформації, зумовлене емоцією актора [5, 15]. Натомість у літературі, як це відбувається у прозі Є. Гуцала, сприйняття реальності переважно визначається емоцією автора.

Одним із найпоширеніших типів тропів у «Співучій колісці з верболозу» є метафори, побудовані на прийомі монтажу, заснованому на поєднанні різнорідних тем, фрагментів, образів. Монтаж передусім пов'язаний з прийомом внутрішнього монологу, що, у свою чергу, зумовлено психологічною доміантою збірки: спогади п'ятирічного персонажа про страшне воєнне дитинство. Етюд «У весняному лісі» є своєрідною пейзажною інтродукцією до збірки, і побудований саме на динамічній зміні кадрів: «Ще якусь мить тому пустельне, зараз це плесо оживає: з лепехи та осоки вигулькує кілька диких качок» [3, 6]. Постійно змінюється фокус, то реципієнт бачить химерний танок трьох качурів і качечки, а то наївно-мудре спілкування баби Ликори та оповідача, який постає своєрідним «відеооператором»: «Очі мої відринаються й летять на весняний простір зголублої річки, над якою вже розтануло біле молоко туману, тепер вода — в сонячних переблисках, денне-де сизіє пасемцями тремткої пари» [3, 10] — «Куди тільки поглянеш, скрізь на річці видно качині танці, качині зальоти, качині любові. В баби Ликори таке цікаве та радісно посвіжіле обличчя, мовби вона помолодшала на багато років» [3, 10].

Рухливий, без перебільшення, ряд епізодів, побудований на нарощуванні швидкості дії, водночас накладається на цілковито кінематографічно вибудовану звукову образність: «І справді, гуска немов танцює гопака, а живе коло доквуж неї крутиться й крутиться, гелгоче й гелгоче, мовби також танцює гопака» [3, 11].

Новелістичності твору надає несподіваний перебіг подій — руйнування ідилічної мізансцени після пострілів, монтаж поєднується з персоналіфікацією, що надає йому ще більшої виразності: «І сама річка начеб теж лякається, береться брижами-хвильками поміж зеленими острівцями, і від хмар, що затуляють сонце, з іскристо-блакитної обертається на темно-голубу, прищулену» [3, 12]. Оповідач знову перебирає на себе функції своєрідної відеозйомки, а його погляд визначає і бачення читача: «Дивлюся в небо над річкою, але в ясному повітрі гусей не видно. Опускаю погляд нижче, на воду, й очі мої теплішають від радісного здивування» [3, 12].

Притча «Зеленіє віковичний дуб» побудована на унітарному візуальному образі-символі, що постає в уяві центрального персонажа у міфічній

функціональності: «чорний дуб мовчить, сягаючи до неба, єднаючи землю та небо» [3, 20]. Своєрідність цього образу досягається через його гіперболічно динамізоване сприйняття наратором: «...чим ближчає дуб, тим виростає і грізнішає, аж поки в мої очах виростає так, що над моєю головою затуляє весь видимий білий світ, сягнув до неба і за небо» [3, 17].

Деяко інакші кінематографічні прийоми спостерігаємо у найбільш трагічних текстах збірки. Так, новела «Корній Потуга стріляє» виокремлює вібрацію звукового супроводу, чим увиразнюється емоційне тло твору: «Жіночий лемент спершу ледь вгадується, ледве долинає, гаснучи десь отам, у зеленому вирі верб, що двома крутими хвилями застигли над сільським шляхом» [3, 22]. Аналогічні звукові пароксизми у новелі «Щось страшне коїться» виконують подібну емоційно-активізуючу функцію: «Ми кричимо з бабою Ликорою, б'ється в риданнях Фрося на долівці, — і від цього моторошного рейваху гасне блискунець на кзиндику печі» [3, 137]. Звук, що має несподіваний візуальний ефект — гасне каганець, що робить ситуацію ще страшнішою — темрява навіває жах.

У новелах «Фрося» і «Поминки» переважають інші прийоми: йдеться про зміну планів зображення і ракурсів, причому кожен з них акцентується спостерігачем-наратором. Так, плани у тексті «Фрося» нагадують маятник, хлопчик спостерігає за лелекою, переключається на копаців на сусідніх городах, завважує все село в цвітінні садів, а згодом лелека знижується [3, 25]. Натомість у новелі «Поминки» переміщення ракурсів відбувається інакше: разом із оповідачем бачимо, як Корній рубає акацію — летять тріски (план укрупнюється), акцентується, що обличчя Корнія — люте, а очі — божевільні; згодом вимальовується загальний план: стара акація — молоді акації в цвіті [3, 202]. Текст «Коло дуба на свято Маковія» демонструє змінність точки зору наратора: за подіями хлопчик спостерігає з натовпу, йому частково відкривається гребля, де розгортаються дії, але він не все бачить, а потім — «юрма кипить» [3, 275], падає Тарапатий — «і лише на якусь коротку мить мої очі прориваються на греблю» (звернімо увагу на яскравий авторський троп) — і знову все пропадає, залишається лише переляк дитини, що не все розуміє, але усе відчуває [3, 278]. На межі кінематографа і візуальних мистецтв виникають експерименти з освітленням: новела «Небачені гості»: «вечоріє, у вікні сідає сонце, й уся хата залита промінням, що сліпуче біліє, наче спряжене в печі молоко» [3, 112]; етюд «У весняному лісі»: «ранковий ліс пронизаний гострими, широкими мечами сонця, що яриться густим полум'ям у синьому небі» [3, 13].

У інших творах межує гіперболізована динаміка із фізіологічним самопочуттям героя, причому стан світу і стан наратора помітно «запара-

лелені». Автор не соромиться говорити про свою вразливість, непересічну здатність відчувати чужий біль, як власний, психосоматичні явища, що супроводжують його переживання. В новелі «Прокіп Дудка заговорив» домінантним у виразальному плані є концепт вихора: «хай несе в світи... ось-ось зніме над землею, понад городами і садками, понад селом ...здається, що звалюся з землі, так вона шалено крутиться... І я ж так само шалено швидко кручуся на землі, стрімко лечу, лечу, лечу!» [3, 235]. Якщо аналізувати новелу «Щось страшне коїться», то психотравма одержує цілком відчутне втілення, що знову-таки нагадує концептуальну ознаку кіно (ілюзія асоціюється зі сном, у нашому випадку — маренням, неприємністю): «В голові моїй паморочиться, якісь в очах лілово-сині спалахи світла. Я начебто пливу кудись у цих спалахах світла, яке вирує довкола мене, аж поки тону в них» [3, 137]. Як і в новелі «Чого тільки немає на віковичному дубі», кружляння світу не тільки передає переобтяження свідомості маленького хлопчика враженнями і лихами жорстокого та несправедливого світу: «...світ кружляє довкола мене ... на дубі: пасіка, церква, школа, ярмарок, баба Ликора з кошем яблук, усі персонажі» [3, 257–259], а й стає авторською концепцією своєрідного «вічного двигуна»: по-кінематографічному розкадроване зображення візуалізується з різних точок зору.

Якщо говорити про власне образотворчі мистецтва, то у текстах аналізованої збірки спостерігаємо усі їх питомі характеристики: це площина, фактурні елементи — мазок, штрих. Портрет героїні новели «Колиска для Варочки» тітки Ніли мало не фантастичний: «ружові пелюстки її щік, начеб срібною зоряною мглою куряться» [3, 48]. Просторові координати корелюють з часовими, моделюючи несподівано міфологізований хронотоп, у якому знаходиться місце цинічним реаліям і казковим персонажам. У етюді «Кінь» таким чином передається зміна добових меж. Ніч і ранок контрастують, метафори антитетичні й у візуальному сприйнятті: «велетенським кажаном ніч узяла Овечаче в свої пазурі» [3, 221] — «ранок: мовби жар-птиця прилетіла, звила собі гніздо в моїх грудях, а вже з грудей, а вже з очей, а вже з моєї душі світить на бабу Ликору в хаті, на садок за вікнами, на Овечаче в безмежному світі» [3, 222].

Одним із провідних способів зображення у об'ємно-просторових мистецтвах є відтворення напрямку, або вектора, ракурсу. Наприклад, у етюді «Криниці» передається, як «відро глухо впаде там углибині, розбивши дзеркало на друзки, скаламутивши срібний блиск» [3, 99]. Подібними є метафори, що моделюють геометричні обриси та складні побудови (перспектива та ін.), проте вони не буквализовані, а підкреслено метафоричні. Наприклад, етюд «У хрещеної»: «жайворонки співають у небесних високосях, так рясно їхніх пісень

довкола, начеб жайворонковими піснями зацвіла ясна блакить» [3, 216]. І нарешті, виразні засоби (лінія, світло, тінь, світлотінь, колір, колорит, пляма) посідають у творах Є. Гуцала собливе місце: «Голови в качурів-селезнів зелені, аж блищать сяйливим зеленим блиском, і шиї спереду так само виблискують. І — білі кільця на шиях, немов обручі, які перепиняють оте зелене струменисте сяйво, аби воно з качурів-селезнів та не постікало на воду» [3, 9].

Специфічно, мало не унікально зустрічаються в текстах тропи, пов'язані з архітектурою, причому, на відміну від «живописних» прийомів, вони можуть мати як прямий (новела «Тарапатий»: «кущ ведмежого вушка, схожий на велику розлогу дзвіницю, що горить жовтим полум'ям» [3, 42]), так і зворотний характер («Де батько-мати?»: «круглі бані церкви такі легкі, що, здається, ось-ось відірвуться й полетять невагомими, грайливими пухирцями в безмежжя блакиті» [3, 83]). Обидва згаданих образи є приналежними до сакральної архітектури, подібні тропи, справді, не так часто зустрічаються, але є носіями особливо сильних емоцій або ж прогнозують розгортання подій. У трагічній новелі «Чорні очі в сусідньому вікні» бачимо оповиті таємницею «очі некліпкові — наче зі старої, дуже давньої ікони, яка зчорніла й струхлявіла від своєї ветхості» [3, 171], і утаємниченому читачеві уже зрозуміло, кого переховує в себе сусідка баби Ликори.

Неординарними у текстах збірки є тропеїчні алюзії на ткацтво як вид ужиткового мистецтва. Так, левади оповідач бачить, «як зелене полотно, а по цьому зеленому полотну гаптовано де кущ верболозу, де кущ калини. І чорна галка на калині — мовби вигаптувана в перкалевому повітрі. Та ні ж бо, не вигаптувана, бо зривається, летить і тане. А левади застаються незрушні, бо такі виткані, а верболози й калини також незрушні, бо такі вигаптувані» [3, 5]. І далі: «На скатертині з лугової трави, наче вишитої ранніми квітами, ген-ген видніють дикі сірі гуси!» [3, 11]. Очевидно, усе тактильно-приємне (це вже більш дотичне до сфери психології) пов'язане у хлопчика з тканиною, навіть у драматичні моменти: «Тарапатий уже біжить споришевими зеленими ряднами попід вербами і тополями, коли мої ноги зірвалися з місця і також побігли по тому м'якому тканню» [3, 56].

Отже, інтерсеміотичні тропи у збірці Євгена Гуцала демонструють те, що малі жанрові форми вимагають особливої образності, яка вияскравлює їх генеалогічну своєрідність; максимально подібні можливості надаються засобами кінематографа та образотворчих мистецтв. Фрески як індивідуально-авторський жанровий різновид дозволяє митцеві експериментувати з багаторакурсністю зображення та найповніше відтворювати власну художню рецепцію найбільш трагічних подій в історії України.

## ДЖЕРЕЛА

1. Аршава І.Ф. Сучасний кінематограф і психологія мистецтва / І.Ф. Аршава, Т.В. Кулешова // Проблеми загальної та педагогічної психології: зб. наук. пр.; Ін-т психології ім. Г.С. Костюка АПН України. — Т. XI, ч. 7. — С. 16–26.
2. Грабович Г. До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка / Григорій Грабович. — К.: Основи, 1997. — 604 с.
3. Гуцало Є. Співуча колиска з верболозу: Окупаційні фрески / Євген Гуцало. — К.: Веселка, 1991. — 284 с.
4. Кибрик Е.А. Объективные законы композиции в изобразительном искусстве / Е.А. Кибрик // Вопросы философии. — 1966. — № 10. — С. 103–113.
5. Менегетти А. Кино, театр, бессознательное / Антонио Менегетти. — Том 1. — М.: ННБФ Онтопсихология, 2001. — 384 с.
- 6 Руднев В.П. Словарь культуры XX века [Текст] / В.П. Руднев. — М.: Аграф, 1997. — 384 с.

*В статті проаналізована жанротворческа функція інтерсеmiotических тропов. На матеріалі збірника Е. Гуцало «Певучая колыбель из ивняка: Оккупационные фрески» доказано, що проникновение художественных средств смежных искусств в структуру текста происходит на содержательно-формальном уровне. Особое внимание уделено кинематографической образности и приемам изобразительных искусств.*

**Ключовые слова:** жанр, троп, интерсеmiotика, фрески.

*The article analyzes issues of genre's function of intersemiotic tropes. On the basis of the stories by E. Gutsalo "The singing cradle from willow: occupation frescoes" we prove interpenetration of the artistic means in the texture on the semantic and formal levels. Special attention is paid to the cinematographic images and the means of figurative art.*

**Key words:** genre, trope, intersemiotics, frescoes.

УДК 821.112.2-311.6.09

Наталія Жила

### ТЕМА ВІЙНИ В ПІЗНІЙ ПРОЗІ Е. ШТРІТТМАТТЕРА

*У статті аналізується проблемно-тематичний комплекс війни в пізній прозі Е. Штріттматтера. Звернення до теми війни зумовлено почуттям провини німецького народу перед світовою спільнотою, намаганням розвиватися далі, розглядаючи Другу світову війну як події минулого. Тема війни розкривається письменником в контексті розвитку німецької літератури другої половини XX століття.*

**Ключові слова.** Е. Штріттматтер, роман, мала проза, тема, війна.

Ервін Штріттматтер (1912–1994) посідає гідне місце серед таких видатних німецьких письменників XX століття, як Б. Брехт, А. Зегерс, К. Вольф, Г. Белль та інші. До вивчення творчості Е. Штріттматтера звертались вітчизняні та зарубіжні дослідники: С. Львов, Л. Копелев, К. Шахова, Л. Симонян, Л. Маркелова, Г. Агальцев, К. Вернер, Г. Гаспар, Х. Плавіус, М. Резо, Р. Гілліг, М. Шмідт, К. Бергер, Г. Шуберт, Е. Цак, Ф. Мейер-Госау, Х. Панкоке, Б. Хаймбергер, Г. Дроммер та інші. Особливий інтерес у штріттматтерознавців викликали романи письменника «Погонич волів» (1951), «Тінко» (1955), «Чудодій I–III» (1957/1973/1980), «Оле Бінкопп» (1963), «Крамниця I» (1983), а також збірки малої прози «Поні Педро»

(1959), «Шульценгофський календар усякої всячини» (1966), «3/4 зі ста маленьких історій» (1971), «Блакитний соловей, Або початок чогось» (1972). Літературознавці відзначили жанрове різноманіття творів Е. Штріттматтера, їх широкий ідейно-тематичний діапазон, увагу митця до зображення повсякденного життя «маленької людини», філософічність, поетичність художньої мови, експерименти письменника в галузі образності.

Водночас поза увагою науковців залишились опубліковані після смерті автора цикл короткої прози «Перед метаморфозою» та збірка оповідань «Історії без батьківщини», романна трилогія «Крамниця», до яких німецькі критики й дослід-