

УДК 821.161.2.09-3

С. М. Олійник*Київський університет імені Бориса Грінченка***Інтермедіальні зв'язки українського фентезі**

Олійник С. М. Інтермедіальні зв'язки українського фентезі. У статті зосереджено увагу на зв'язках літературно-художніх текстів (роман Д. Корній «Гонихмарник, повість М. Соколян «Балада для Кривої Варги» та романи «Лялька», «Лялька» та «Лялькових справ майстер» циклу «Ойкумена» Генрі Лайона Олді) з образними структурами інших мистецтв. Простежено, у який спосіб відбувається цитування літературним текстом текстів музики, театру, кінематографа чи живопису, шляхи зближення мовних засобів вираження з художніми засобами невербальних мистецтв. Інтермедіальний аналіз зазначених творів дає змогу глибше дослідити культурний полілог, у який вступають тексти творів, засоби й прийоми генерування художніх образів, а також уточнити жанрову їх приналежність.

Ключові слова: інтермедіальність, мистецтво, фентезі, масова література, фантастичне припущення.

Олейник С. Н. **Интермедиаальные связи украинского фэнтези.** В статье сосредоточено внимание на связях литературно-художественных текстов (роман Д. Корний «Гонихмарник, повесть М. Соколян «Баллада для Кривой Варги» и романы «Кукольник», «Куколка» и «Кукольный дел мастер» цикла «Ойкумена» Генри Лайона Олди) с образными структурами других искусств. Исследуется, каким образом происходит цитирование литературным текстом текстов музыки, театра, кинематографа или живописи, а также пути сближения языковых средств выражения с художественными средствами невербальных искусств. Интермедиаальный анализ данных произведений позволяет глубже исследовать культурный полилог, в который вступают тексты произведений, средства и приемы генерирования художественных образов, а также уточнить жанровую их принадлежность.

Ключевые слова: интермедиаальность, искусство, фэнтези, массовая литература, фантастическое предположение.

Oliinyk Svitlana. The Intermediality of Ukrainian Fantasy. The article focuses on the relations of literary texts (novel of D. Korniy "Honyhmarnyk", the short story of M. Sokolyan "Ballad for Crooked Varga" and the novels "The puppeteer", "The puppet" and "The Puppet-maker" of the series "The Ecumene" by Henri Layon Oldi) with the imaginative structures of other arts. The article studies how the literary text is quoting music, theater, cinema or painting texts. Also this article deals with the ways of contact between linguistic means of expression and artistic means of non-verbal arts. The Intermedial analysis of these texts allows to explore the deeper cultural polylogue of these texts, means and techniques for images generating, and specify the genre of these texts.

Keywords: Intermediality, art, fantasy, popular literature, a fantastic assumption.

Особливістю сучасної фентезі-літератури є уведення художніх кодів інших мистецтв у простір літературних текстів, що сприяє розширенню їх змісту та появі нових прийомів і засобів зображальності. Українське фентезі, що наразі стрімко нарощує масив текстів, потребує застосування інтермедіального аналізу, адже фентезійні світи художньої літератури, ігор, кінематографа тощо вступають у культурний полілог, який сприяє обміну між художніми формами різних мистецтв та взаємного означення. Як зазначила Віра Просалова: «Уведення елементів інших видів мистецтва призводить до модифікації самого принципу взаємодії, що відбувається на рівні художніх кодів і призводить до появи нових смислів. Додаткові значення виникають, якщо в художній твір вмонтовуються гетерогенні фрагменти, наприклад: описи картин, архітектурних споруд, музичних шедеврів тощо» [4: 49].

Увага до вкраплень інших мистецтв у літературному творі здавна була притаманна літературознавству, а з розвитком теорії медіа й інтертекстуальності постав кут інтермедіального прочитання художнього тексту, розімкненого в простір культури. Вивченню інтермедіальних зв'язків приділяли увагу такі дослідники, як

І. Борисова, В. Вольф, В. Просалова, Н. Тішуніна, О. Ханзен-Льове та ін. Застосування окремих положень зазначених дослідників на текстовому матеріалі українського фентезі дасть змогу простежити, у який спосіб тексти фентезі розчиняють у своєму просторі прикмети інших мистецтв, та дослідити ефект, що його досягнуто внаслідок такої міжмедійної взаємодії. Вказана мета визначає об'єкт дослідження – роман «Гонихмарник» Дари Корній, повість «Балада для Кривої Варги» Марини Соколян, трилогія «Ойкумена» Генрі Лайона Олді. Обрані для аналізу твори, звісно, не вичерпують масив фентезі, що містить виразні інтермедіальні зв'язки з іншими мистецтвами, проте репрезентують зріз українського фентезі в географічному, гендерному та мовному вимірах.

У романі «Гонихмарник» Дари Корній спостерігаємо взаємодію літератури й живопису. Насамперед, цей роман оповідає про художницю, яка закохується у повелителя грози й дощу – Гонихмарника. У творі наявні також описи картин юної Аліни, згадки про її навчання в Художній академії та батька-художника. Відсилання до історії мистецтв, зокрема переліки живописних стилів, імена художників, а також лексика, пов'язана з живописом, – усе це маркери експліцитної інтермедіальної референції. Те, що головна героїня – художниця, вирізняє її з-поміж решти

дівчат, адже художників «вважає цей світ» диваками, ба більше Аліна вирізнялася й з кола художників, «вона залишалася дивовижною, білою вороною» [1: 11]. Протиставлення ідеальної героїні й звичайних людей, мистецтва як найвищої царини діяльності та повсякденного життя, нецікавого юній художниці, вказують на романтичну поетику твору. Аліна зневажає сірість та посередність, її око художника вправно відшукує незвичайне, таємниче, вона, хоч і має аналітичний розум, однак живе, покладаючись на інтуїцію. Дівчина вірить у реальність дива, розмовляє з Місяцем і зорями, сприймає природу як живу істоту, дощ у неї асоційований з музикою, а людські емоції розфарбовані в різні кольори: «Все має свою барву, все – сльози, сміх, біль, журба, навіть гріх» [1: 14]. Увесь світ для юної художниці – то витвір мистецтва, а «Творець – художник, геніальний митець» [1: 14].

Виняткова роль митця для світу посилюється й епіграфом до другого розділу. Рядки «Чудний народ – художники, поети / Усе їм сниться те, чого нема», взяті з поезії Ліни Костенко, наведені у романі для передбачення подальших подій. Ця поезія підштовхує читача до думки, що світ улаштовано значно складніше, ніж може видатися на перший погляд, що мапу світоладу мають тільки митці, які прозирають минуле й відчують майбутнє. Кому ж як не художниці, що вдивляється у кожную клітинку буття, здатен відкрити свої таємниці світу. Тож читач завмирає в очікуванні дива, а під пензлем Аліни народжується правда про життя й смерть, протистояння людини й стихії: «Аліна, мов навіжена, кинулася до полотна – і вже нічого та нікого не помічала, йдучи дорогою, якою вело її провидіння. Дівчина прислухалась до своїх пальців, які грали на струнах полотна. Музика та, натхненна й чарівна, викликала якийсь острах, однак без неї було б нестерпно [...] Її душа зараз так далеко! Там тепер вирує гроза і променисті леза блискавок розрізають небо, нещадно його шматуючи» [1: 27-28]. Творче натхнення дало можливість художниці побачити минуле, підглядіти історію життя власної матері та доторкнутись до таємниці, що висить над жінками її роду. А ще через свої картини Аліна здатна проникати в інші світи, наприклад, на Вершину світу, на гору Кайлас. Картини, написані Аліною, стають поворотними пунктами роману. Після картини «Пошматоване небо» читач знайомиться з історією Аліниної мами й бабусі, які зазнали тяжких випробувань через Гонихмарника, або Градобура, – людину, що поєднує дві душі в одному тілі, людську й надприродної істоти, здатної повелівати стихією: «Усередині тіла одної людини живе дві душі, одна з яких зайда, і не мислю, що створена Богом. [...] Боронь, Боже, побачити того другого. Можна до смерті спудитися. [...] Та друга душа провадит стихіями – вітром, дощем, ляскавицями, мигунками» [1: 74]. Саме написання картини підштовхує рух подій у творі й

змушує Аліну замислитися над витоками власного таланту й інтуїції. Згодом виявляється, що дівчина характерниці й має серйозне покликання – стояти на сторожі світоладу. Інша картина «Двері», написана за підсвідомим покликом, прислужилася для порятунку коханого художниці, Сашка, від Гонихмарника («Він у пастці. Це її картина і її двері. Це – таємниця!» [1: 280]).

Наявна у творі й ще одна картина, однак написана не Аліною, а цілком знайома читачу – народна картина, що зображає козака Мамаю. Юна художниця, намагаючись порятувати заблукалу душу коханого, потрапляє у Вирій, де й знайомиться з власним предком – старим характерником, що став бранцем вічного дуба через гріх прокляття: «Старий сидить у позі Будди і дивиться на Аліну, ховаючи у вусах посмішку. [...] Голова поголена, оселедець за вухом, довгі вуса. Зодягнений у багрянню лискучу куртку із золотим позументом і китицями, і в «широких, як море, шароварах». За плечима стоїть припнута до дуба рушниця. Дід схожий, мов дві каплі води, на міфічного козака Мамаю з картин. Біля козака на траві пляшка і склянка. У руках кобза, у кутику вуст люлька. За деревом пасеться чорний кінь, прив'язаний до запханого в землю списа...» [1: 301]. Завдяки апеляції до образу козака Мамаю у творі постає відчуття неперервності української історії, древності її вірувань. І водночас українська міфологія сплітається зі світовою, адже від дуба з Мамаєм шлях дівчини лежить у Долину смерті біля підніжжя Кайласу.

Поряд із інкорпоруванням живописних тем та образів, у творі наявні відсилання й до музичного мистецтва. Крім згадок про творчість Вівальді та Альбіноні, численних пісень, наприклад, гуртів «Океан Ельзи» чи «Плач Єремії», гри флюяри тощо, у творі зустрічаємо використання музичних понять для моделювання окремих образів. Так, у згадуваній цитаті про створення картини «Пошматоване небо» пальці Аліни «грали на струнах полотна», а загалом процес написання полотна ототожнений із музикою, натхненною й такою, що «викликала якийсь острах». Дощ – теж музика, яка залежно від настрою Гонихмарника може бути різною. Навіть охоронець і душа Львова Юрко теж породжує музику – Аліна при зустрічі з ним чує переспів дзвіночків.

Приділено увагу в творі й кінематографу, зокрема наведено міркування щодо універсальності літератури й обмеженості масового кіно, а також переживання Аліни при перегляді фільму «Скафандр і метелик». Однак зв'язок із кінематографом простежується й на імпліцитному рівні, а саме роману властивий кінематографічний характер часу. Так, оповідь то прискорюється, то уповільнюється (розлоге знайомство з Аліною та її життям і динамічні події протистояння з Гонихмарником), Аліна спостерігає за собою одночасно в двох світах (Вирій та Ява), а також в трьох часових вимірах (минулому, коли

знайомиться з історією власного роду, теперішньому, де зустрічає кохання, та майбутньому, яке їй віщують сни). У творі наявні неочікувані повороти, випадок – вагомий елемент оповідної стратегії роману (випадково Ірина бачить картину доньки, випадково Аліна бачить дворушництво Кажана тощо). «Фрагмент реальності вклинюється у текст у вигляді низки візуальних картинок, які серійно породжують одна одну» [8: 386-387]. Снам Аліні притаманна серійність: кожен наступний повторюється із додаванням якогось нового фрагмента. Також текст твору позначений кінематографічністю простору – відбувається візуальне впізнавання якогось місця (Львів, Вершина світу, Вирій у вигляді картини з козаком Мамаєм, навіть Долина смерті, змодельована з уламків фільмів жахів).

Як бачимо, інтермедіальні зв'язки у романі «Гонимарник» розмикають його у простір культури, у такий спосіб поглиблюючи зміст твору масової літератури, а також допомагають злити національні образи й символи зі світовими, сприяючи їхньому органічному існуванню в вимірах національного варіанту фентезі.

У фентезі повісті «Балада для Кривої Варги» Марини Соколян так само, як і в «Гонимарнику», головна героїня – митець. Лада – акторка, що потерпає через творчу нереалізованість, викликану конкуренцією з матір'ю, надзвичайно талановитою акторкою й співачкою. Вражене самолюбство митця стає воротами, крізь які у звичайну реальність гірського села Ясенів проходить фантастичне. Лада, наділена акторським талантом, а значить здатністю помічати в людях найсокровенніше і подіях найпотаємніші важелі, стає чудовим медіумом між двома світами – світом людей та світом пана Смерча, тобто смерті. Недаремно Лада здатна побачити замок Смерча, на відміну від звичайних людей, яким він відкривається лише зрідка: «Стара Вежа... Тут так річ... Її майже ніколи не видно, хіба кілька раз на рік – в час Високого Сонця, та й то вночі. А ще цю вежу бачать деякі... гм... [...] Такі люди, які не належать світові. Ну, такі що скоро відійдуть, а ще чаклуни та відьми. Як-от Крива Варга...» [6]. Лада залюбки бесідує із давно померлим доглядачем церкви паном Ваславом («У світлі місяця його лице здавалося неприродно блідим, а очі, глибоко запалі, були окреслені присмерковими тінями. Тепер вже складно було точно вказати його вік, як складно було б визначити вік могильного каменю...» [6]). Звісно, ці здібності зайди-акторки не залишили селян байдужими, налаштувавши їх проти дівчини. Власне, як зазначив мудрий Васлав: «Вони, зрештою, кличуть відьмою кожну, хто від них відрізняється» [6].

Образ театру пронизує всю повість М. Соколян, виникає він у спогадах Лади, яка намагається вилікувати в горах душу, травмовану відчуттям власної нездарності. Поступово дівчина розуміє, що бути актором означає бути чарівником,

змушуючи глядачів скорятися своїй волі. І це знання Лада одразу ж намагається перевірити на селянах, влаштуовуючи для них і для пана Смерча своєрідний спектакль: «Це був, певне, один з найкращих її виступів. Її голос лунав сьогодні як ніколи дзвінко, його підхоплювали гірські схили, розносячи в вечірньому повітрі, мов вітер – дим вогнища... гості слухали, затамувавши подих. Навіть на обличчі пана Смерча повільно проступив вираз помірної зацікавленості» [6]. Ладіні чари виростають із її вродженої артистичності, а також із граничного розчарування у власному таланті. Дівчина приїздить у Ясенів, щоби знайти вихід із самого дна свого розпачу («...замість стрибати з вікна чи давитись нерецептурними кількостями снодійного, вона йде кам'янистою дорогою до гірського селища Ясенів» [6]), проте вихід, як виявиться згодом, у неї один – в обійми смерті. Занадто за давнини процес самоїдства та зневіри в собі, щоби врятуватися. Навіть допомога Кривої Варги виявляється черговим випробуванням: дівчина отримує шанс стати іншою, стати над натовпом, але не витримує цього тягара, залишаючись маленькою недолюбленою дівчинкою, що прагне передовсім людського схвалення.

Завдяки значній частці внутрішнього мовлення героїні текст часом набуває ознак сповіді. А жанрові прикмети фентезі зрощуються з жіночою прозою, яку Олена Романенко визначає як «переважно афективну історію, в якій пережиті емоції становлять основу сюжетної будови» [5: 304]. Дослідниця вказує також на особливості оповідної манери такої літератури – «нелогічної, асоціативної, децентралізованої» [5: 304] і вказує на витоки основного конфлікту в творах: «Образ зовнішній та внутрішній є зазвичай рівноправними складовими жіночої свідомості: яка я насправді та якою мене бачать інші – не риторичне питання, а вічна дилема жіночого існування» [5: 303]. Бранкою цієї дилеми опиняється й героїня «Балади для Кривої Варги», яка не проходить випробування сценою. Однак, сама Крива Варга, знаменита сільська знахарка, яку так само, як і Ладу, можемо назвати посередником між двома світами, дає лад переживанню власної інакшості. Відьма, що сприймає прийшлу акторку як власну наступницю, допомагаючи дівчині і водночас перевіряє її силу духу, однак та не витримує Варжиного випробування – заради порятунку Павиного життя жертвує своїм. Катерина Оселедько вбачає в цьому сюжеті казкову лінію, адже «головна героїня є вигнанницею з оточуючого суспільства, на допомогу їй приходить відьма, яка вимагає від дівчини певної роботи, боротьби, витримавши яку героїня отримує те, чого бажає» [3]. Можливо, тому й названо повість «Баладою для Кривої Варги», цю баладу має проспівати Лада власній первісній жіночості, яку в творі уособлює відьма Крива Варга, адже вона живе на лоні природи, подалі від людей. Цю баладу Лада (гадаю, ця гра слів також

зумисна) мала би зважитися проспівати ще раніше, за життя своєї матері, звільнившись з-під її психологічного полону. Зображення напружених стосунків із матір'ю, до яких героїня постійно звертається у спогадах, посилено й зв'язком імен матері та дочки – Аманта й Лада. Обидва імені походять від слова «любов», але в житті цих жінок любов не змогла посісти собі місця, вона стала оманною, чарами, потрібними для перетворення на божество на сцені: «Аманта казала, що треба брехати завжди, навіть якщо немає такої потреби. Тоді, створивши навколо себе димову завісу з брехні та вигадок, можна стати непередбачуваним – а отже, джерелом постійного інтересу навколишніх» [6].

Прикметно, що Лада дарує пісню панові Смерчу, що символізує її готовність попроситися з життям. Врешті, рятуючи колишню суперницю Паву, дівчина залишається в Старій Вежі – обителі смерті. Примиритися з власною загибеллю Ладі допомагає театр, який показує їй пан Смерч, – театр життя, за яким пильно спостерігає смерть. Бароковий образ життя як театру, по суті, пронизує всю повість, матеріалізуючись наприкінці твору: «Тіні, силуети, обриси... Їх було безліч, та в цій рухливій масі якось можна було відокремити кожную тінь, розгледіти кожную сцену... Ось закохані присягаються один одному в вірності, ось діти грають в якусь невідому гру, ось старий дід б'є дрючком собаку... чоловік застромлює ножа в спину іншому, сім'я сідає до столу, молода жінка танцює запальний танок... Море тіней вирує, виплескує образи і постаті...» [6]. Лада, яка свідомо того, що в цьому театрі не змогла стати хорошою акторкою чи, радше, їй забракло мужності стати нею, прийнявши як людську любов, так і ненависть, погоджується на роль глядача в театрі Смерча й помирає для світу людей.

За визначенням М. Соколян, жанр твору – це аналітичний мюзикл. Заголовок повісті презентує її як баладу. Обидва жанрові визначення, запропоновані письменницею, без сумніву, вказують на зв'язок із музикою, а також акцентують на наявності драматичного сюжету й припускають фантастичні події. На інтермедіальну взаємодію з музикою вказують численні фрагменти пісень, згадок про їх виконання (експліцитна інтермедіальна референція), а також посилена настроєвість повісті, що проступає у композиційній фрагментованості тексту, який у такий спосіб нагадує музичний твір (імпліцитна інтермедіальна референція).

Отже, у тексті повісті «Балада для Кривої Варги» наявні інтермедіальні зв'язки з театром та музикою, які поглиблюють твір на змістовому рівні, а також сприяють зрощенню жанру фентезі з поетикальними ознаками жіночого письма масової літератури.

Цикл «Ойкумена» Генрі Лайона Олді, до якого входить трилогія «Лялькар», «Лялька», «Лялькових справ майстер» («Кукольник», «Куколка» та

«Кукольных дел мастер»), містить численні інтермедіальні відсилання до театального мистецтва. Вже назви романів недвозначно вказують на цей зв'язок: директор театру «Вертеп», майстер контактної імперсонації Лючано Борготта на прізвисько Тарталья подорожує зі своїм театром просторами Ойкумени – космічного простору, заселеного нащадками людей. Борготта та очолюваний ним театр, до якого входять кріпосні актори-нервопасти, що можуть передавати людині будь-які відчуття чи бажання. Тобто нервопасти – це лялькарі для звичайних людей, здатні зробити їх більш талановитими, веломовними, швидкими, граційними тощо, завдяки власним телепатичним здібностям впливати на моторику й мову іншого: «Теперь работал весь «Вертеп». Слаженно, четко. Четыре вербала, четыре моторика. Сына банкира как заказчика представления вели сразу трое: Степашка, перебросивший «би-клоуна» Оксанке, и Григорий с Кирухой. Остальные нервопасты работали кукол «плетенкой», время от времени сдавая друг другу освободившиеся нити: ловко, незаметно, словно шулер – крапленые карты. Один правил походку, другой корректировал жестикуляцию, третий – мимику, четвертый подкидывал реплику: тайком, из своего богатого арсенала, заготовленного впрок для подобных случаев...» [2].

Хоча цикл романів «Ойкумена» й не можна цілком означити як фентезі, адже наявне властиве науковій фантастиці припущення – люди розселилися по Галактиці й подорожують у глибинах Космосу – однаке й до жанру наукової фантастики зарахувати твори не можна, бо зображені космічні раси – це зовсім не нащадки землян (натомість Земля – загублена варварська планета, яка придатна лише для постачання рабів). До того ж здібності рас нагадують магичні, а сюжет романів побудований цілковито за законами жанру фентезі. У творі перебіг подій постійно порівнюється з долею-лялькарем, що тримає за ваги людей-ляльок. Увесь гігантський космічний простір, заселений людьми, проте примхливо звужується до кількох точок Галактики та заледве десятка людей, які постійно один із одним перетинаються, інтригують, переслідуючи власні цілі. Однаке, хто насправді керує спектаклем людей-ляльок, не зрозуміло: люди, антиси, флуктуації континууму, – відповідь читачеві слід шукати самому. Як зауважив Ц. Тодоров, «одна з констант фантастичної літератури» – це наявність «надприродних істот, могутніших, ніж люди», і ці «надприродні істоти заміщують відсутню каузальність» [7:92-93]. У фантастичному творі усі події пов'язані між собою, випадок у звичайному сенсі відсутній у структурі тексту, точніше він перетворюється на конкретну силу – надприродне створіння чи механізм. Одним словом, випадковість зайва у фантастичному творі, її функцію виконує надприродне. Як вказав Ц. Тодоров: «Ми можемо говорити тут про загальний

детермінізм, про пандетермінізм: все аж до зіткнення різних каузальних рядів (= випадок), мусить мати свою причину в повному сенсі цього слова, навіть якщо вона може бути лише надприродною» [7: 93]. Ця особливість – пандетермінізм – те, що споріднює фантастику з міфом чи релігійним твором, що так само не містять категорії випадковості. Власне, відсутність випадковості – одна з найпривабливіших для читача рис фантастики, саме з неї випливає приписуваний їй ескапізм. Адже, з одного боку, пандетермінізм вбиває випадок, а значить – захищає людину перед життям: коли знаєш, як пов'язані всі компоненти світоладу, можеш уникнути прикостей (читай, продовжити власне життя).

На основі фантастичного пандетермінізму в романах циклу «Ойкумена» дивовижним чином пов'язані памплонці-військові, гематри-банкіри, вчені-технологісти, музиканти-вехдени, здатні подорожувати в космосі у вигляді хвилі антиси, смертельно небезпечні для космічних кораблів флуктуації континууму та невропаст Лючано Борготта. Ці численні зв'язки дадуть Борготті у подальшому можливість утворити разом із друзями антиса, тобто перемогти космічний час і простір. При цьому, відчуття антиса в космічному польоті автори циклу описують завдяки мові інших мистецтв, наприклад музики та кінематографа. Загалом, твори апелюють до наявного в читача досвіду перегляду фільмів, передовсім на космічну тематику. Навіть при описі технології майбутнього кінематографа наведено приклади фільмів про космос і космічні баталії. У такий спосіб створюється ілюзія достовірності, необхідна для моделювання фантастичного художнього світу. Сама ж технологія кінозйомки вельми детально описана і пов'язана з інопланетною пліснявою куїм-сьо, що харчується емоціями й переживаннями довоколишніх: «Входя в транс-сейшн, арт-трансери формували внутрі себе

художественный видео- и звукоряд, образы героев будущей картины, общий сенсоплан и детализовку – естественно, следуя сценарию, но импровизация приветствовалась особо продвинутыми режиссерами! Диалоги и монологи, контексты и подтексты – созданное одним наслаивалось поверх творческого продукта другого, сообщая картине объем и полноту ощущений. А плесень впитывала и фиксировала» [2].

Копрозиція романів циклу «Ойкумена» нагадує композицію музичного твору, чи, як зізнавалися самі автори, космічної симфонії. Основна сюжетна лінія, пов'язана з Лючано Борготтою, уміщена в своєрідне обрамлення – двоє літніх чоловіків та жінка чекають на щось на нічній веранді в компанії ляльок-маріонеток, розвішаних на стіні. Оповідь про пригоди Борготти переривається відступами під назвою «Контрапункт», у яких наведено спогади Борготти про минуле та роздуми на філософські теми.

Для підсумку слід наголосити на особливості інтермедіальних відносин музики, театру, живопису й кінематографа з літературою у розглянутих текстах – інтермедіальність функціонує у просторі фентезійної умовності. Тож поряд із читачевим досвідом інтерпретації мистецьких текстів, що його актуалізують досліджувані твори, уводячи теми, мотиви й образи суміжних з літературою мистецтв, в просторі текстів наявні мистецькі образи й описи псевдоартефактів, породжені уявою письменників відповідно до законів фентезійного світу. Отже, інтермедіальність у текстах репрезентована в залученні іномистецьких мотивів, імітації літературою засобів та прийомів зображення решти мистецтв, що розширює діалогічний потенціал літературних текстів, розмикаючи їх у простір культури, поглиблює зазначені твори на усіх структурних рівнях, а також сприяє появі особливих жанрових варіантів фентезі.

Література

1. Корній Дара. Гонимарник : роман / Дара Корній ; передм. Люко Дашвар; художн. А. Єрьоміна. – 2-е вид., стереотип. – Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2015. 233б с.: іл.
2. Олди Генри Лайон. Ойкумена. Книга первая. Кукольник [Електронний ресурс]. – М. : Эксмо, 2006. – 384 с. – Режим доступа: <http://book-online.com.ua/read.php?book=5254>. – Дата обращения: 7.11.2016.
3. Оселедько К. О. Міфопоетична парадигма як основа поетичного моделювання світу роману Марини Соколян «Балада для Кривої Варги» [Електронний ресурс] // Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського : збірник наукових праць / За ред. В. Б. Будака, М. І. Майстренко. – Випуск 4.10. – Миколаїв : МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2012. – 222 с. – (Серія «Філологічні науки»). – Режим доступу: <http://litzbirnyk.com.ua/wp-content/uploads/2013/12/33.4.10.pdf>. – Дата звернення: 7.11.2016.
4. Просалова В. Інтермедіальність як явище мистецтва і метод аналізу / Віра Просалова // Філологічні семінари. Парадигма сучасного літературознавства: світовий контекст. – Вип. 16. К.: ВПЦ «Київський університет», 2013. – С. 46–53.
5. Романенко О. Семіосфера української масової літератури: Текст. Читач. Епоха / Олена Романенко. – К.: Приватний видавець Якубець А.В., 2014. – 364 с.
6. Соколян, Марина. Балада для Кривої Варги: аналітичний мюзікл : повість, оповідання [Електронний ресурс] / М. Соколян. – К. : Нора-Друк, 2005. – 160 с. – Режим доступу: <http://mreadz.com/read-107367>. – Дата звернення: 7.11.2016.
7. Тодоров Цветан. Введение в фантастическую литературу / Цветан Тодоров; Перев. с франц. Б. Нарумова. – М. : Дом интеллектуальной книги, 1999. – 144 с.

8. Фесенко В. І. Література і живопис: інтермедіальний дискурс : [навч. посібник] / В. І. Фесенко. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2014. – 398 с.

УДК 821.111 – 31К.09

М. С. Пшенична

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна
Специфіка метарефлексії у романі Дж. М. Кутзее «Містер Фо»

Пшенична М. С. Специфіка метарефлексії у романі Дж. М. Кутзее «Містер Фо». У статті розглядається специфіка метарефлексії у романі «Містер Фо» південноафриканського письменника Дж. М. Кутзее. Метарефлексія є проявом саморефлексивності твору, яка з'являється у романі у формі метатексту та інтертексту. Завдяки метарефлексії у творі виникає певна художня реальність, яка навмисно демонструє літературоцентричність, штучність і моделюючу природу художнього твору. Саме за допомогою метаструктури у романі відтворюються провідні ідеї постструктуралізму: «археписьмо» та «смерть автора».

Ключові слова: Дж. М. Кутзее, метарефлексія, метаповідь, метатекст, інтертекст, археписьмо, смерть автора.

Пшеничная М. С. Специфика метарефлексии в романе Дж. М. Кутзее «Мистер Фо». В статье рассматривается специфика метарефлексии в романе «Мистер Фо» южноафриканского писателя Дж. М. Кутзее. Метарефлексия является проявлением саморефлексивности произведения, которая возникает в романе в форме метатекста и интертекста. Благодаря метарефлексии в произведении возникает определенная художественная реальность, которая специально демонстрирует литературоцентричность, искусственность и моделирующую природу художественного произведения. С помощью метаструктуры в романе воспроизводятся основные идеи постструктурализма: «архиписьмо» и «смерть автора».

Ключевые слова: Дж. М. Кутзее, метарефлексия, метаповествование, метатекст, интертекст, архиписьмо, смерть автора.

Pshenychna M. S. Peculiarity of metareflection in the novel "Foe" by J. M. Coetzee. The specificity of metareflection in the novel "Foe" by South African writer J. M. Coetzee is examined in this article. The metareflection is a manifestation of self-reflectivity of the work of art which emerges in the novel in a form of metatext and intertext. Owing to the metareflection in the text the specified fictional reality arises, that expressly demonstrates literary hegemony, affectation and simulated nature of artistic work. Due to the metastructure the basic ideas of poststructuralism such as «archi-writing» and «the death of the author» is represented in the novel.

Key words: J. M. Coetzee, metareflection, metanarration, metatext, intertext, archi-writing, the death of the author.

На сьогоднішній день місце Дж. М. Кутзее у каноні сучасної літератури міцно укріпилось, адже письменник був двічі відзначений найпрестижнішою у світі нагородою з літератури, премією «Букер» (за романи «Життя і час Міхаеля К.» (1983р.), «Безчестя» (1999р.)). Також його було нагороджено Нобелівською премією у 2003 р. за вагомий внесок у розвиток літератури. Постать Дж. М. Кутзее займає особливе місце поряд з такими письменниками як С. Рушді, Ч. Ачебе, Х. Курейши, З. Сміт, А. Рой, творчість яких прийнято розглядати в контексті теорій постколоніалізму та мультикультуралізму.

П'ятий роман Дж. М. Кутзее «Містер Фо» (*Foe*, (1986)) неодноразово був предметом літературознавчих досліджень, більшість з яких присвячено аналізу соціально-політичного дискурсу з точки зору постколоніальної критики [7; 14]. Також існує чимала кількість наукової літератури, у якій аналізуються інтертекстуальні зв'язки твору з романами Д. Дефо [10; 11; 14]. Окрему групу літературно-критичних досліджень складають праці, у яких вивчається нарративна структура роману: зміна точок зору, введення жіночого голосу і пов'язана з цим проблема

правдивості історії та її інтерпретації [14; 15]. Проте, поза увагою дослідників залишилась проблема метарефлексії як оповідного модусу, що дає можливість проаналізувати саморефлексивність роману. Отже, мета нашої розвідки – вивчити специфіку метарефлексії у романі Дж. М. Кутзее «Містер Фо».

У сучасному літературознавстві поняття метарефлексії є досить дискусійним. Метарефлексія (від гр. *meta* – услід за, після; лат. *reflecto* – закидати назад, звертати на себе) – термін, який вводить російський теоретик літератури В. Б. Зусева-Озкан, для позначення метаповідних прийомів, що вказують на відоме формування тексту автором [4:17-32]. Такими прийомами французький нараторолог Ж. Женетт та російський літературознавець В. Ш. Кривонос вважають авторські вторгнення. На відміну від своїх попередників, В. Б. Зусева-Озкан вказує на вплив метарефлексії на «стилістичну організацію тексту, композиційні форми мовлення і систему точок зору (перспектив)», завдяки чому «створюються складні і тонко упорядковані суб'єктивні структури <...>, зникають межі між суб'єктом метаструктури і суб'єктами "роману героїв"» [4:17]. У результаті такого впливу виникає цілий метарівень твору, який американська дослідниця метапрози П. Во