

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
КРИВОРІЗЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**Кафедра української та зарубіжної літератур**

«Допущено до захисту»

Завідувач кафедри

\_\_\_\_\_ Мельник Н. Г.

Протокол № \_\_\_\_\_

« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2022 р.

Реєстраційний № \_\_\_\_\_

« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2022 р.

**ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ ВИМІР ПРОЗИ СЕРГІЯ ЖАДАНА**

Магістерська робота студентки  
факультету української філології  
групи УФРМ-17  
другого (магістерського рівня)  
спеціальності 014.01 Середня освіта  
(Українська мова та література)  
додаткової спеціальності – Редагування  
освітніх видань

**Журбенко Антоніни Андріївни**

Керівник: кандидат філологічних наук,  
доцент **Журба С. С.**

Оцінка:

Національна шкала \_\_\_\_\_

Шкала ECTS \_\_\_\_\_ Кількість балів \_\_\_\_\_

Члени комісії \_\_\_\_\_

(підпис) \_\_\_\_\_ (прізвище та ініціали)

(підпис) \_\_\_\_\_ (прізвище та ініціали)

(підпис) \_\_\_\_\_ (прізвище та ініціали)

(підпис) \_\_\_\_\_ (прізвище та ініціали)

**Кривий Ріг – 2022**

## АНОТАЦІЯ

Журбенко А. А. Інтермедіальний вимір прози Сергія Жадана : рукопис. Кривий Ріг, 2022. 79 с.

У магістерській роботі досліджено міжмистецьку взаємодію прози Сергія Жадана, зокрема розкрито зміст поняття «інтермедіальність»; вказано на синтез літератури і кіно в романах «Ворошиловград», «Інтернат»; окреслено специфіку інтермедіального перекодування літературного твору засобами кіно: роман «Ворошиловград» – фільм «Дике поле»; з'ясовано роль музики в художніх текстах «Ворошиловград», «Депеш Мод». Інтермедіальні аспекти роману «Депеш Мод» інспіровані фіксацією в художньому творі музичних вкраплень. Маркерами інтермедіальності в романі «Інтернат» виступають кінематографічні концепти кадру, плану, мізансцени, ракурсу, монтажу.

*Ключові слова:* інтермедіальність, синтез мистецтв, проза, кіно, кінематографічність, музика, Сергій Жадан.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	4
<b>РОЗДІЛ 1. ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ: ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПОНЯТТЯ</b> .....	9
1.1. Інтермедіальні студії в літературознавстві .....	9
1.2. Творчість Сергія Жадана в оцінці літературознавців.....	19
Висновки до першого розділу .....	27
<b>РОЗДІЛ 2. МІЖМИСТЕЦЬКА ВЗАЄМОДІЯ В РОМАНІ СЕРГІЯ ЖАДАНА</b>	
<b>«ВОРОШИЛОВГРАД»</b> .....	30
2.1. Інтермедіальні маркери роману «Ворошиловград» .....	30
2.2. Екранізація як інтермедіальна взаємодія літератури і кіно: роман «Ворошиловград» – фільм «Дике поле».....	39
Висновки до другого розділу .....	48
<b>РОЗДІЛ 3. ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ ПРОСТІР РОМАНІВ СЕРГІЯ ЖАДАНА</b> .....	50
3.1. Музична семантика роману «Депеш мод».....	50
3.2. Кінематографічні прийоми в романі «Інтернат».....	56
Висновки до третього розділу .....	64

<b>ВИСНОВКИ</b> .....	66
<b>СПИСОК</b>	
<b>ВИКОРИСТАНОЇ</b>	
<b>ЛІТЕРАТУРИ</b>	
.....	71

## ВСТУП

Сучасна українська проза характеризується взаємодією різних семіотичних кодів, смислів, діалогом культур, інтертекстуальністю, полідискурсивністю. Міжмистецькі кореляції в літературі кінця ХХ – початку ХХІ століть означаються засобами творення образів, перекодуванням одного виду мистецтва на мову іншого, взаємопроникненням та взаємодією слова, звуку, кольору. Образні структури, які містять інформацію про інші види мистецтв, що взаємодіють у художньому творі, вказують на інтермедіальність тексту. У вузькому значенні інтермедіальність – це тип внутрітекстових взаємовідношень, побудований на взаємодії художніх кодів різних видів мистецтв. У широкому – створення поліхудожнього простору в сфері культури.

Для вираження творчих ідей сучасні українські письменники використовують різні види мистецтва, такі як музику, театральне мистецтво, балет, танець, кіно, візуальне мистецтво. Синтез мистецтв сприяє перекодуванню в межах культури однієї мови мистецтва на іншу. На думку В. Просалової, «інтермедіальність – це спосіб кореляції мистецьких явищ, наявність у художньому творі елементів, транспонованих з інших видів мистецтва» [63, с. 26], тому «інтермедіальний текст» утворюється внаслідок поєднання вербальних та невербальних (іконічних та ін.) засобів передавання інформації [63, с. 27].

Інтермедіальність у вісімдесятих роках ХХ століття трактувалася як складова інтертекстуальності, а в сучасному науковому дискурсі – розвивається поза межами семіотики мистецтва. Як галузь компаративістики, інтермедіальність розкриває зв'язки з іншими видами мистецтва в культурологічному контексті. Література в художньому пізнанні різних аспектів буття використовує інші види мистецтва для вираження ритміко-емоційних, когнітивних функцій слова, «перекладає» коди художньої мови, удосконалюючи власні виражальні можливості. Літературознавчий аналіз

тексту, в основі якого покладена типологія міжмистецьких зв'язків, характеризується активним застосуванням музичних та візуальних (живопис, кіно) стратегій.

Одним із яскравих представників сучасного українського письменства є Сергій Жадан, поетика творів якого відповідає постмодерністській естетиці з урахуванням суспільно-політичних процесів кінця XX – початку XXI століть. Письменник у романах звертається до актуальних проблем впливу постчорнобильських, постколоніальних процесів на зовнішній та внутрішній світ особистості: тема свободи від обов'язків, внутрішньої свободи молодих «неформалів» розкривається в романі «Депеш Мод»; філософсько-екзистенційний зміст «Ворошиловграду» детермінований пошуком героєм власної ідентичності та українського «голосу Сходу», взаємодопомоги, солідарності, опору «рейдерству»; концепт «інтернат» в однойменному романі втілює все постколоніальне суспільство і, зокрема, Донбас, з його меншовартістю, некоріненістю.

Однією з визначальних рис творчого світовідчуття митця, що «знаходить відображення у специфіці творення образів, сюжетів та описів, – це крах ідей та ідеологій, аполітичність, урбанізм, криза ідентичності» [1, с. 14–15]. Епіка Сергія Жадана характеризується деструктивністю, провокативністю, епатажністю, поглибленим психологізмом, тяжіє до загальноєвропейських форм постмодернізму. Його творчість визначається не тільки письменницькою майстерністю, а й активною життєвою позицією: він є активним учасником політичних акцій, а в час російсько-української війни займається волонтерством.

Художній доробок Сергія Жадана неодноразово був об'єктом наукових зацікавлень у літературознавчому аспекті. Індивідуально-авторський стиль, полідискурсивність релігійного, міфологічного в творах, багатоаспектність тематики та проблематики, музичність та інтертекстуальність прози та поезії стали предметом досліджень А. Бабенко, І. Борисюк, Я. Голобородька, Т. Гундорової, А. Землянської, Н. Левченко, І. Онікієнко, Л. Печерських,

Я. Поліщука, О. Романенко, Т. Свербілової, Р. Харчук, М. Штогрин, О. Юрчук та інших. Проте, широке коло питань залишається не висвітленим, зокрема синтез слова, музики, кіно в романах письменника потребує детального аналізу, що й зумовлює **актуальність** нашої роботи.

**Мета роботи** полягає в дослідженні поетикальних особливостей романів Сергія Жадана «Депеш Мод», «Ворошиловград», «Інтернат» у площині інтермедіальності, що дозволяє увиразнити міжмистецьку взаємодію художнього тексту, музики, кіно і живопису в творах.

Мета дослідження зумовила необхідність виконання таких **завдань**:

- опрацювати літературознавчі джерела з досліджуваної проблеми;
- розкрити сутність поняття «*інтермедіальність*»;
- окреслити місце творчості Сергія Жадана в сучасному літературному процесі;
- проаналізувати інтермедіальні виміри прози письменника;
- дослідити синтез літератури і кіно в романах «Ворошиловград», «Інтернат» Сергія Жадана;
- окреслити специфіку інтермедіального перекодування літературного твору засобами кіно;
- з'ясувати роль музики в художніх творах «Ворошиловград», «Депеш Мод»;
- узагальнити результати дослідження.

**Об'єкт дослідження** – романи Сергія Жадана «Депеш Мод», «Ворошиловград», «Інтернат».

**Предметом** роботи є інтермедіальні аспекти поетики прози Сергія Жадана.

**Наукова новизна** роботи полягає в тому, що вперше концептуально осмислено інтермедіальний вимір прозових творів Сергія Жадана «Депеш Мод», «Ворошиловград», «Інтернат». У роботі шляхом текстуального аналізу окреслено інтертекстуальні й інтермедіальні параметри романів письменника. Проаналізовано інтермедіальну маркованість музичного в

романах «Депеш Мод», «Ворошиловград», що свідчить про синкретизм художнього мислення письменника, власне захоплення музикою. Вказано, що інтермедіальне перекодування демонструє сприйняття фільму як каналу зв'язку через який передається літературне послання: екранізація роману «Ворошиловград» – кінофільм «Дике поле». Визначено кінематографічні концепти кадру, плану, мізансцени, ракурсу, монтажу в романі «Інтернат».

**Методи дослідження.** У роботі використано загальнонаукові методи аналізу, синтезу, систематизації й узагальнення матеріалу, що дало змогу здійснити обробку літературно-критичних джерел, залучених до комплексного аналізу. Застосування герменевтичного й компаративного методів сприяло дослідженню творчості Сергія Жадана як цілісної системи. Інтертекстуальний та інтермедіальний аналізи використано при дослідженні міжтекстових та міжмистецьких інтеракцій у творах письменника.

**Практичне значення** дослідження полягає в тому, що матеріали можуть бути використані на уроках позакласного читання та на факультативних заняттях у класах з поглибленим вивченням української мови і літератури в загальноосвітніх школах гімназіях, ліцеях при вивченні творів сучасної української літератури; а також для підготовки вузівських лекцій, спецкурсів, студентських наукових робіт.

**Апробація роботи.** Дослідження апробоване на V Міжнародній науково-практичній конференції молодих учених, студентів та аспірантів «Актуальні проблеми розвитку природничих та гуманітарних наук» (2021); VI Międzynarodowa Konferencja Naukowa Młodych Badaczy «O Ukrainie interdyscyplinarnie na Uniwersytecie Wrocławskim» (2022); I Всеукраїнській (НЕ)класичній студентській науковій інтернет-конференції «Мовно-літературний коворкінг» (2022).

Матеріали опубліковано у збірниках студентських наукових робіт: Журбенко А. Роман Сергія Жадана «Інтернат»: прийоми кіно в художньому тексті. *Актуальні проблеми розвитку природничих та гуманітарних наук : збірник матеріалів IV Міжнар. наук. практ. конф.* (11 листопада 2021 р.) /



відп. ред. Голуб Г.С., Зінченко М. О. Луцьк, 2021. С. 436–438; Журбенко А. Художня рецепція війни в романі Сергія Жадана «Інтернат». *Матеріали студентських наукових читань : зб. наук. праць / ред. : Ж. В. Колоїз (відп. ред.), Бакум З. П., Білоконенко Л. А., Вавринюк Т. І. та ін. Кривий Ріг, 2022. Вип. 10. С. 29–34; Журбенко А. Інтермедіальні маркери роману «Ворошиловград» Сергія Жадана. *Збірник статей за матеріалами I Всеукраїнської (НЕ)класичної студентської наукової інтернет-конференції «Мовно-літературний коворкінг» (22 листопада 2022 року), м. Харків. Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2022. С. 229–232.**

**Структура роботи.** Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури (94 позиції). Загальний обсяг роботи – 79 сторінок, з яких основного тексту – 70 сторінок.

## РОЗДІЛ 1

### ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ: ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПОНЯТТЯ

#### 1.1. Інтермедіальні студії в літературознавстві

У літературознавстві теорія інтермедіальності почала активно розвиватися наприкінці ХХ століття і тепер активно використовується як взаємодія художнього тексту з іншими видами мистецтва. Засвоєння засобів інших видів мистецтв для українських письменників виявляється звичним, адже багато з них намагалися реалізувати себе в музиці (Павло Тичина, Віра Вовк, Сергій Жадан), живописі (Тарас Шевченко, Богдан Лепкий, Анатолій Дністровий), кіно (Олександр Довженко, Юрій Яновський, Андрій Кокотюха, Сергій Жадан). Звернення митців до засобів мистецтва сприяло увиразненню художнього світу творів, реалізації авторського «Я» та ідіостилю.

Питання взаємодії різних видів мистецтв бере витоки в часи античності. Принцип спорідненості та відмінності поезії та музики, музики й архітектури розробив у «Поетиці» Аристотель. Аналіз скульптури, що відображала загибель дітей і троянського царя Лаокоона, зробив німецький письменник Г. Е. Лессінг у трактаті «Лаокоон або Про межі живопису й поезії». Автор трактату вказує на специфіку літератури в зображенні творів образотворчого мистецтва. Вагомим є праця «Роздуми про поезію й музику» Дж. Броуна, в якій вказано на залучення музичних творів до поетичної оповіді.

В епоху романтизму відбувається звернення до музики і наповнення її змістом поетичних творів. Гегель в «Естетиці» розмірковує над основними, на його погляд, видами мистецтва – архітектурою, скульптурою, музикою, поезією. Питання синтезу мистецтв піддане аналізу в працях філософів: В. Ваккенродера, І. Канта, Новаліса, Л. Тіка, Ф. Шлегеля, Ф. Шеллінга та інших. Проблема взаємопроникнення мистецтв здавна цікавила науковців, а

з розвитком суспільства це питання набуло більшої актуальності й вийшло на новий рівень.

У ХХ столітті досить поширеною стала теорія інтертекстуальності, що розглядалася як взаємодія текстів. Представники теорії «діалогу» текстів, «тексту у тексті» М. Бахтін, Ж. Женетт, Ю. Крістева, Ю. Лотман, Р. Нич, Ф. Ріффатер вказували на міжмистецькі кореляції, діалог культур. За аналогією до «інтертекстуальності» в кінці ХХ століття виникає термін «інтермедіальність».

Уперше ця дефініція, вважають дослідники, була вжита німецьким літературознавцем О. Ханзен-Льове в працях «Проблема кореляції словесного та зображального мистецтва на прикладі російського модерну», «Інтермедіальність в російській культурі: Від символізму до авангарду». Зіставляючи ці два поняття, дослідник вказав на різницю між номомедійною та мультимедійною презентаціями, яка реалізована в таких видах мистецтва, як театр і кіно. На думку О. Ханзен-Льове: «Співпраця гетерогенних художніх форм у рамках одного інтегрального медіума (театр, опера, кінофільм, перформанс тощо), а також єдиної мультимедійної презентації відбувається при зовсім інших інтертекстуальних умовах і виявляє інші кореляції, ніж у випадку номомедіальної комунікації (літературний текст, німе кіно тощо)» [80, с. 291].

У літературознавчих працях типологію інтермедіальних зв'язків науковець розгортає через опозиції: словесність / іконічність, вербальність / невербальність, усна / письмова форма, – а також інтермедіальні концепти – мова, фактура, ілюстрація, речовізм, монтаж [80, с. 40–56, с. 280–356]. Інтермедіальні зв'язки О. Ханзен-Льове поділив на три рівні взаємодії: перенесення мотивів (семантичних, наративних і дескриптивних); перенесення конструктивних принципів (зсув, монтаж, фактура); проєкція концептуальних моделей (теоретичний дискурс) на художні твори [80, с. 40–42].

Однак, дослідження показують, що слово «intermedia», під яким розумів злиття кількох видів мистецтв вжив один із засновників арт-групи «Флюксус» (європейський рух 1950–1960-х рр.) Дік Гігінс, спираючись на доробок англійського поета-романтика та літературного критика Семюеля Тейлора Кольріджа. Поет ще на початку ХІХ століття застосував термін «intermedium» у значенні «посередник». Тобто префікс «інтер» означає «між». Інтермедіальні дослідження в науці вважають новим напрямом, але досить перспективним щодо аналізу літературних творів. Інтермедіальність, – за Діком Гігінсом, – завжди була можливою з найдавніших часів, і хоча деякі популяризатори, виходячи з найкращих побажань, можуть спробувати позбутися його як формального, а отже, як немодного, він залишається можливим за будь-яких обставин при бажанні поєднати два або більше медіа [90, с. 52]. У літературознавчих студіях Т. Гундороа, звертаючись до теорії американського мистецтвознавця, зазначає, що Д. Гігінс поєднував інтермедії та медійні категорії з категорією відчуттів, «закликав до створення крос-модальної перцептивної естетики, яка б будувалася на співдії слухання, дотику, запаху, смаку і зору. Таким чином, Гігінс пов'язував інтермедійність з взаємодією органів чуття, тобто впроваджував сенсорну концепцію інтермедіальності» [24, с. 57], яка стала досить популярною.

Важливими для розуміння категорії інтермедіальності є дослідження М. Бахтіна та Ю. Лотмана. М. Бахтін говорив про поліфонію творів, розглядаючи її в аспекті «філософії множинності». Поліфонія, за М. Бахтіним, це розмаїття голосів, що знаходяться в русі, взаємодія кодів різних семіотичних систем в єдиному поліхудожньому просторі [3, с. 54]. Діалогічна природа слова науковця породила теорію інтертекстуальності. Ю. Лотман вказував на «поліглотизм» культури і художнього твору, органічну взаємодію видів мистецтв, що є важливою складовою теорії інтермедіальності. «Складні діалогічні та ігрові відносини між різноманітними підструктурами тексту, що утворюють його внутрішній

поліглотизм, є механізмом смислотворення» [42, с. 12], – підкреслював науковець.

Проблемі інтермедіальних зв'язків присвятив дослідження польський вчений Р. Нич, вказавши, що «сучасна літературна практика, яка наче “змусила” запровадити якийсь термін, який відповідав би її стратегіям, переконує нас, що міжтекстові взаємини не можна обмежити до внутрішньолітературних посилань. Адже вони обіймають також і зв'язки з позалітературними жанрами й стилями мовлення, як і, нерідко, інтерсеміотичні зв'язки – з позадискурсивними медіями мистецтва й комунікації (пластика, музика, фільм, комікс тощо)» [56, с. 36]. Синтез мистецтва в літературному творі виражається через слово, колір, звук.

Синкретичність тексту в добу постмодернізму є яскравим свідченням інтермедіальності літератури, використання форм і технік кіно, музики, архітектури, живопису. В. Вольф вказував на поєднання наративної та інтермедіальної методи в літературі, що стала однією з основних тенденцій розвитку сучасної наратології та інтермедіальності [91, с. 13–34]. Дослідник визначає типологію інтермедіальних форм і два типи міжвидових семіотичних відношень – експліцитні («telling», «thematization») та імпліцитні («showing», «imitation», «dramatization») [91, с. 14].

У зарубіжному науковому дискурсі вчені розробили декілька типологій інтермедіальності. Німецький дослідник О. Ханзен-Льове подає три типи інтермедіальності: 1) моделювання фактури іншого виду мистецтва (візуальні форми у поезії: акровірш, паліндром тощо); 2) реалізація формотвірних принципів музичного, живописного чи архітектурного твору в літературному; 3) інкорпорування мотивів, образів, сюжетів музики, живопису чи інших видів мистецтва в художній текст [80]. У художньому просторі творів музичний текст породжує ефект багатоголосся.

Синтез структурального і формального підходів до питання взаємодії мистецтв дав підстави німецькому досліднику Є. Шрьотеру в роботі «Чотири моделі інтермедіальності» виділити такі варіанти інтермедіальності:

синтетична інтермедіальність (*synthetic intermediality*), пов'язана з появою якісно нового, органічного інртермедіума; формальна або трансмедійна інтермедіальність (*formal or transmedial intermediality*) побудована на концепції, що формальні структури (нарративні структури) не є специфічними для окремого медіа, а можуть бути віднайдені в різних медіа так само, як під час порівняння оповідної реалізації фільму та роману; трансформаційна (*transformational intermediality*) визначає репрезентацію одного медіума в іншому; онтологічна інтермедіальність (*ontological intermediality*) як вияв якостей одного медіума через зіставлення з іншими [93].

Німецький літературознавець У. Вайсштайн виділяє такі міжмистецькі типи: «1) твори мистецтва, які зображають та інтерпретують відповідну історію, а не є простою ілюстрацією до тексту; 2) літературні твори з описом окремих витворів мистецтва (*ekphrasis* та *Bild* – як відмінні від *Ding, gedichte*); 3) літературні твори, які створюють або літературно перетворюють зразки мистецтва (*technopaignia*, включаючи поеми-моделі та більшість так званої конкретної поезії); 4) літературні твори, що імітують образотворчі стилі; 5) літературні твори, що використовують технічні прийоми образотворчих мистецтв (монтаж, колаж, гротеск); 6) літературні твори, що співвідносяться з образотворчим мистецтвом та художниками або передбачають спеціальні знання з історії мистецтв; 7) синоптичні жанри (емблема); 8) літературні твори на ту саму тематику, що й твори мистецтва» [14, с. 380]. Він вказує, що порівняльне мистецтвознавство розвивається в площині компаративістики із залученням міждисциплінарного підходу, маніфестів, що декларовані художніми рухами.

Питання реляцій музики і літератури досліджував С.П. Шера, який запропонував три можливі музично-літературні концепти: «музика і література» (вокальна музика); «музика в літературі» (вербальна музика); «література в музиці» (програмна музика) [92, с. 149]. Звернувся вчений і до проблеми взаємодії «література-кіно», яка вказувала на перекодування знаків однієї системи в іншу. Фільм є інтермедійним витвором, інспірований

літературою і театром. Інтермедіальність – необхідним концептом вивчення й розуміння раннього кінематографа, оскільки він був, на його думку, продуктом того, що дослідник називає «інтермедійною мережею» [92]. Ці види міжмистецьких зв'язків не претендують на універсальність типів, дають право на використання інших класифікацій.

Як окрема галузь науки інтермедіальні студії сформувалися в річищі компаративістики. В українському науковому дискурсі питання інтермедіальності літератури стало предметом досліджень Л. Генералюк, Т. Гундорової, С. Жили, Г. Ключека, М. Наєнка, Д. Наливайка, С. Маценки, Н. Мочернюк, В. Просалової, О. Рисака та інших. Науковці термін «інтермедіальність» співвідносять із поняттями «взаємодії мистецтв» та «синтезу мистецтв». Спираючись на дослідження з теорії поняття зарубіжних науковців, українські літературознавці вказують на взаємодію різних видів мистецтв у творчості українських та зарубіжних письменників.

Питання синтезу мистецтв у вітчизняній науковій думці з'явилося на межі XIX – XX століть у трактаті І. Франка «Із секретів поетичної творчості», в якому окреслено взаємодію текстів різних знакових систем, зокрема вказано на взаємовпливи музики, живопису і слова. Дискусію про взаємодію текстів продовжили в XX столітті Д. Наливайко «Мистецтво: напрями, течії, стилі», О. Рисак «Мелодії і барви слова: Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі к. XIX – п. XX ст.», С. Жила «Теорія і практика вивчення української літератури у взаємозв'язках із різними видами мистецтв у старших класах загальноосвітньої школи».

Д. Наливайко в статті «Література в системі мистецтв як галузь компаративістики» окреслює історико-теоретичний дискурс галузі компаративістики. Питання взаємодії та взаємозв'язків літератури з іншими видами мистецтв науковець подає в діахронічному зрізі. Спираючись на праці філософів, літературознавець вказує, що всі види мистецтв проймаються спільним стилем, виражальними засобами: «в художньому словесному творі всі компоненти форми від композиції до ритміки й

інтонації естетично значущі й виконують функції вираження художнього змісту, який є феноменом, неідентичним емпіричному “життєвому змістові”. Згадані взаємодії відбуваються головним чином на рівні метамови літератури й живопису, скульптури, музики» [54, с. 20]. На прикладі творів Шарля Бодлера, Поля Верлена, Томаса Стернза Еліота, Поля Клоделя, Стефана Малларме, Райнера Марії Рільке, та інших, дослідник показує взаємодію літератури і музики, літератури та живопису, літератури і кіно.

Інтермедіальність як методологію означив М. Наєнко: «Інтермедіальність – порівняно нова, але й дуже давня методологія. Що це методологія, заперечити ніхто не зважиться, бо ж у неї є свій предмет дослідження (спорідненість і перегук різних видів мистецтв – медій) і свій спосіб (метод) теоретичного і практичного осмислення їх [53, с. 15]. Літературознавець вказав на вияв інтермедіальних традицій у літературі різних часів, яскраво простежив інтермедіальність кіномистецтва і літератури в ХХ столітті, оскільки це час виникнення кінематографу; визначив роль кіномистецтва як домінуюче, що істотно впливає на культуру, але найбільше – на художню літературу. Тому й висновок науковця переконливий: «інтермедіальність – найефективніший засіб для досягнень найглибшого синтезу всіх мистецтв» [53, с. 11].

Т. Гундорова в монографії «Транзитна культура» вказує, що початок ХХІ ст. в літературі визначається інтермедійністю, тобто застосовуються не тільки вербальні, а й видовищні форми [23, с. 313]. Синтез різних видів мистецтва в культурному житті суспільства та особистості сприяє зміні творчого процесу (зокрема літературного), що спонукає до дослідження поняття «інтермедіальність». Окреслюючи інтермедіальність як формальну проблему, рецептивну проблему, як синтез/диференціацію мистецтв, семіотичну модель, дослідниця констатує: в теоретичному дискурсі «інтермедіальність переважно трактується через семіотичний процес кодифікації і перенесення значень, а інтемедіальні посилення розглядаються



передусім на рівні означників (signifiers); особлива роль відводиться формам взаємодії медій – адаптації, трансформації» [23, с. 43].

Інтермедіальні дослідження корелюють із питанням інтертекстуальності. На думку В. Просалової, в інтертекстуальних студіях «ідеться про взаємозв'язок вербальних творів, автори яких реагують на мотиви, образи, ідеї, художні знахідки попередників, а в інтермедіальних дослідженнях – про висвітлення літературою інших видів мистецтва, тобто фіксацію в художньому творі іномедійних вкраплень, що підтверджують своєрідну “розгерметизацію” художньої літератури, яка не лише привласнює, а й асимілює притаманні іншим мистецтвам ознаки: візуальність живопису, пластичність скульптури, виражальність музики тощо» [64, с. 107]. Дослідниця вказує на генетичну спорідненість літератури, музики, живопису, прочитує на прикладі творів українських письменників. Засвоєння засобів музики, кіно, живопису відбувається в художній літературі різними шляхами: інтерпретація музичних творів; екранізація романів; запозичення термінології (соната, рапсодія, спів, соло, етюд, симфонія, монтаж, кадр, ракурс, план) як у назвах творів, так і в змісті; присвяти або введення в поетичний, прозовий, драматичний твір імен відомих композиторів, художників, кінознавців, виконавців; ритмомелодика, що досягається використанням повторів, звуконаслідування, повноголосся.

Кіно, музика, живопис у художніх творах стають донорами, кореспондуючи йому свої властивості. Претексти, що їх залучає автор для увиразнення певної теми в основному тексті, зумовлюють його трансформацію, стають виразниками авторської ідеї. Структурні аналоги з кінофільмом, музикою, картиною можуть виникнути не тільки внаслідок їх свідомого відтворення, але на основі спільних мистецьких принципів змісто- і формотворення. Це дало підстави В. Просаловій вказати на використання під час аналізу художнього твору інтермедіального підходу. Дослідниця зазначає: «Інтермедіальність – це відтворення в літературному тексті таких образних структур, що несуть інформацію про інші види мистецтва;

інтермедіальний аналіз спрямований на виявлення засобів суміжних мистецтв, що реалізуються в літературі» [63, с. 26].

Загальний дискурс теорії міжвидової взаємодії, зокрема літератури та образотворчого мистецтва окреслила в статті «Взаємодія літератури і мистецтва. Начерк теорії словесно-візуальних інтеракцій» Л. Генералюк [16]. Вказуючи, що феномен взаємодії мистецтв у літературознавстві досліджується на трьох рівнях структурних взаємодій – «міжвидовому (література і образотворче мистецтво, література і музика, образотворче мистецтво і музика), міжнаціональному (література й мистецтво різних народів) та на міжепохальному (література й мистецтво різних епох)» [16, с. 82], акцентуючи увагу на полісинтетизмі мистецтв, дослідниця висновковує: інтермедіальність «репрезентує особливий тип взаємозв'язків у художньому творі, побудованому на взаємодії художніх кодів різних мистецтв (у широкому значенні – це цілісний художній простір в культурі)» [16, с. 86]. У монографії «Універсалізм Шевченка»: взаємодія Літератури і мистецтва» досліджено міжвидову взаємодію мистецтв у творах письменника [17]. Літературознавчий дискурс Л. Генералюк поєднує з методологіями суміжних наук – мистецтвознавством, культурологією, етикою, епістемологією, психологією, філософією, використовуючи новий понятійний апарат: синестезія, екфразис, гіпотипозис.

Трактування інтермедіальності в літературознавчому дискурсі стало предметом дослідження Е. Циховської «Теоретичні дилеми поняття інтермедіальності». Дослідниця зазначає, що «інтермедіальність розвивається разом із поняттями “взаємодія мистецтв”, “екфразис”, “синестезія”, “сугестія” й багатьма іншими; це розмивання меж тексту до нетекстуальних площин, створення тексту поза його межами й водночас поміж його прогалін» [82, с. 57]. Слово та образ залучаються до візуального та акустичного аналізу та взаємодіють в інтермедіальній площині твору.

Грунтовними є праці С. Маценки з літературознавства, присвячені діалогічному зв'язку літератури та музики в межах роману в статтях та

монографії «Партитура роману» [47]. С. Маценка є очільницею Платформи інтермедіальних досліджень, де постійно проводяться дискусії, обговорення, читаються лекції з інтермедіальності творів українських та зарубіжних письменників – Б. Брехта, Лесі Українки, Т. Манна. Дослідниця вважає, що процес взаємодіє музичного і вербального текстів якнайкраще демонструє «партитура одного із кращих романів про мистецтво – “Доктор Фаустус” (“Doktor Faustus”, 1947) Томаса Манна» [48, с. 210]. Простежуючи взаємодію літератури і музики в творі дослідниця приходиться до висновку, що неповторним «роман про музику» «робить осмислення письменником об’ємного музичного тексту, який вміщує у собі знаменні віхи європейської музичної культури, з метою відстеження основних закономірностей, придатних як духовна основа для розуміння дійсності, історії та сучасності, перспектив розвитку людства» [48, с. 211]. Партитура музичного роману вибудовується в вертикальній та горизонтальній площині, розширюючи смислове поле. Контекст роману не вичерпується тільки музичною структурою, літературознавиця вказує на музичний дискурс – твори Йоганна Себастьяна Баха, Людвіка ван Бетховена, Вільгельма-Ріхарда Вагнера. Питання «сислової партитури роману» порушують проблему музичної семантики в контексті твору.

Взаємозв’язки літератури та образотворчого мистецтва спонукали до розгляду історії мистецтв, за допомогою якого увиразнюються різні аспекти естетичних систем Н. Мочернюк у дисертації «Українська література 20–30-х років ХХ століття у взаємодії з образотворчим мистецтвом: інтермедіальний дискурс» [51]. Принцип взаємодії мистецтв лежить в основі інтермедіальності і «передбачає присутність у мистецькому творі таких образних структур, які містять інформацію про інший вид мистецтва, а отже, новий мистецький продукт може бути й номедійного характеру» [51, с. 357]. Інтермедіальні референції перетинаються і взаємодіють, обсервують поетикальні зміни, експлікують авторську стратегію у поетичних, прозових чи драматичних творах. Дослідниця подає власну типологію інтермедіальних

стратегій Doppelbegabungen: «автономна реалізація творчих проєктів у різних медіальних системах (митець паралельно працює зі словом та в царині арту і ці сфери не перетинаються); медіа-комбінації (створення синтетичного виду мистецтва, що може виявлятися: а) в окремих виданнях, які становлять текст і графічне оформлення одного авторства; б) у візуальних формах у поезії); різновиди інтермедіальних референцій, серед них виокремлено модифікації (пряме включення інформації про малярство як основний фах, безпосереднє відображення малярського досвіду; мистецькі інкорпорації (включення екфразисів (часом як вставних жанрів)); використання «поетики» живопису, малярських принципів у літературному тексті (колористика, світло-тінь тощо) [51, с. 359]. Інтермедіальність як авторська стратегія визначила естетичні принципи митця, взаємовпливи мистецтва, письменницьку еволюцію.

## **1.2. Творчість Сергія Жадана в оцінці літературознавців**

Сучасний літературний дискурс характеризується авторською інтерпретацією відомих сюжетів та образів, реінтерпретацією історії, актуалізацією суспільно-важливих тем, художньою репрезентацією внутрішнього світу людини, деструкцією тексту. Індивідуально-авторська стильова манера детермінована специфікою висвітлення події, образів, зображально-виражальними засобами, мовою. Одним із яскравих представників сучасної літератури є поет, прозаїк, перекладач, громадський діяч, лідер гурту «Жадан і Собаки» – Сергій Жадан. Друкувати твори митець почав у 90-х роках ХХ століття, ставши яскравим представником цієї доби. Працюючи над дисертацією про поезію Михайля Семенка, він і сам захопився його манерою передачі дійсності.

Т. Гундорова, досліджуючи творчість Сергія Жадана, зараховує його до дев'ятдесятників, визначає стильову манеру як неоавангардистську [23, с.

41]. Дослідниця назвала письменника «сумним клоуном, пánком і революціонером безпритульного покоління», вважаючи, що «безпритульність покоління 90-х зумовлена відсутністю батька й матері, безкінечними мандрами, втратою довіри до світу дорослих, у яких водночас із перебудовою проявилася й власна невикоріненість у бутті» [23, с. 211]. На думку дослідниці, це спричинило появи панкультури – «інфантильної культури дорослих чоловіків, які граються в дитячі ігри» [23, с. 211–212], до представників якої зараховує і Сергія Жадана. Критики вважають, що 90-ті роки у творчості письменника були «хронологією однієї генерації» (С. Бондаренко). Для творів Сергія Жадана характерні філософічність, психологізм, інтелектуалізм.

У творах письменник звертає увагу на посттоталітарний пострадянський простір та його вплив на свідомість українців, що стало причиною національної та особистісної неідентифікованості мешканців східного регіону країни. Більшість героїв творів Сергія Жадана відчують спустошеність, безнадію, самотність, роздвоєність, несприйняття реальності, живуть у власному мікрокосмосі і перебувають у межовій ситуації. Деякі персонажі мають реальних прототипів, про що свідчить сам письменник: «Я відштовхуюсь від якоїсь живої людини, яку я добре знаю, й додаю їй рис інших своїх знайомих. Виходять такі живі ”коктейлі”» [31, с. 7].

Роман Сергія Жадана «Депеш Мод» називають автобіографічним романом покоління, яке переживало своє дорослішання в часи розпаду радянського союзу, становлення української державності. Людина покоління 90-их, занурена в ошуки самої себе, розвиток бізнесу та боротьби зі старою системою є персонажем твору. Спроби Сергія Жадана максимально точно відтворити молоде покоління, описати не тільки події, але й внутрішні переживання персонажів, дозволили Р. Харчук віднести його до письменників-реалістів [79, с. 105]. Екзистенційно-філософську концепцію роману «Ворошиловград» пов’язує із реалістично-натуралістичною манерою оповіді, різними типами нарації (філософською, лірико-романтичною,

кримінально-авантюрною) та містико-фантазмагоричними складовими його стилю в дослідженні О. Романенко [70, с. 262].

Я. Голобородько, аналізуючи твори Сергія Жадана, називає їх «саундтреками» «свідомості альтернативної естетики, що настійливо виборює й обстоює своє місце під сонцем у популяції естетичних ідей, концепцій і цінностей» [18, с. 78]. Дослідник акцентує увагу на ідейно-тематичному аспекті епіки, вписуючи її в контекст літератури постмодернізму. Роман «Депеш Мод» відображає субкультуру андеграунду: «Сюжет у книжці „Депеш Мод” – це умовний прийом і формальний привід розгорнути сценки „неформального” (у сенсі „неформалів”), „субкультурного” (тут уже зрозуміло, у якому сенсі) та субреального життя-буття, подати його таким (гранично „роздягненим”, акцентувано непривабливим), щоб ті, хто звик до „естетичної” літератури, відчули й пережили більше, ніж подив, розгубленість і шок, разом узяті» [18, с. 65]. Науковець вказує на використання кінопоетичних засобів в тексті «Депеш Мод», що виражено як «монтаж історій та пригод», «картинки з життя молодих «неформалів»» [18, с. 66], обставлені «промузичним» саундом. Твір «Anarchy in the UKR» має підкреслено музичне облямування, адже «факти музичного життя, як і спровоковані музикою психологічні реалії, стають чинниками текстових реалій. Стають, власне, самим текстом, самою текст-групою, що веде себе розкуто й експансивно, брутально й екзальтовано, впадаючи інколи у депресивно-філософський мінор, інакше кажучи, веде себе, мов музиканти на сцені» [18, с. 69].

Візію сучасної України з східноукраїнським корінням, з індустріальним містом і поколіннєвими критеріями, на думку Я. Поліщука, вписує Жадан у формулу пошуків нової національної тотожності [61, с. 26]. Письменник у творах репрезентує ідеї молодого покоління, що визволилися з-під влади радянського режиму, цим самим освоюючи заборонену зону культури. Протестний пафос у творі «Депеш Мод» реалізований через протистояння молоді загальноприйнятими моральними нормами суспільства, яким вона кидає

виклик. Герой твору – маргінальна особистість, герой-невдаха, лузер, що часто впадає у депресію, розчарувавшись у сучасній йому дійсності. Схильний до моральної деградації, герой «Депеш Мод» прирівнюється автором до «обтяженого травматичним минулим homo sovieticus'a, з пересічним представником західного світу, деконструюючи тим самим міф західної людини як носія високої культури» [61, с. 32]. Питання Сходу детерміновано в творі через образи індустріального Донбасу, урбаністичного Донецька, що так і «не витворив своєї культурної еліти, відтак не знайшов формули неповторності, задовольняючись стереотипами масової культури» [61, с. 34]. Назва роману «Депеш Мод» стає символом свободи для молоді, кодом культурної інакшості, альтернативи змаргіналізованого існування. Музична асоціація в назві має іронічний характер, оскільки персонажі не належать до знавців чи шанувальників відомої рок-групи, для них – це символ іншої культури, недосяжної і забороненої радянським режимом [61, с. 27].

Домінанту роману «Депеш Мод» С. Підпригора визначає як іронічну, що відповідає постмодерній картині світу й «реперезентує той тип світобачення, коли все підлягає деканонізації, десакралізації, адогматизації» [60, с. 192]. Твір Сергія Жадана означений дослідницею як «текст-game» з елементами ексцентрики, пародіювання, «чорного гумору» [60, с. 192], що свідчить про синтетичний характер іронії письменника, поєднання комічності й трагічності. Іронічний дискурс дозволив автору звільнитися від тягара тоталітарної системи, відновити спрофановані морально-етичні цінності [60, с. 194].

Міфологізація радянського минулого в романі Сергія Жадана «Депеш Мод» стала предметом дослідження О. Юрчук. В такий спосіб, на думку дослідниці, письменник «реперезентує бунт проти іншого», який презентований наперекір українському національному контексту. Роман містить ознаки «бунтарського» тексту: гра з імперсько-тоталітарною ідеологією, створення образу людини-маргінала – представника «алкогольно-

наркотичної субкультури», насичення лінгвобагажу матом» [87, с. 178]. Літературознавиця спостерігає в творчості митця творення простору культурної опозиції минулому й, водночас, заперечення сучасного [87, с. 181].

Розвідка О. Цибулько [81] є спробою інтерпретації роману «Депеш Мод» Сергія Жадана як тексту, виписаного в межах поетики альтернативних художніх систем, під якими дослідниця визначає соц-арт та концептуалізм. У роботі окреслюється поняття ностальгійного дискурсу, дискурсу пустоти та дискурсу тілесності. Питання міжтекстової взаємодії авторка статті простежує в музичній складовій творчості гурту «Dereche Mode» в романі Сергія Жадана.

Інтермедіальні аспекти творів Сергія Жадана стали предметом досліджень сучасних літературознавців. Р. Харчук вказує на кінематографічні аналогії у творах митця. Музичний контекст творів письменника є закономірним, оскільки тексти його поезій стають піснями гурту «Жадан і Собаки». Синтез слова і музики визначає екфразисний спосіб прочитання тексту, де екфразис – це розкриття засобами літератури змісту творів мистецтва. Як спосіб інтермедіальності екфразис забезпечує багатоплановість відтворення образу, внаслідок накладання словесної та музичної презентації.

У творчості митця прослідковується міжмистецька взаємодія літератури з кіно, музикою, живописом. І. Дзюба зазначав, що «Тексти Жадана сповнені назв найпопулярніших гуртів та імен славних виконавців, що засвідчує його досконалу обізнаність із цією вкрай важливою матерією. Але й не це головне. Головне – як повно охоплює він ритмозвукове багатство і силу, динаміку потоків музики, як емоційно й психологічно глибоко вписує її вплив на слухачів» [25]. У романі «Ворошиловград» письменник вводить оповідь про «Історію і занепад джазу в Донецькому басейні» та пісні Пастора, головна мета яких – відхилення від кримінального мотиву твору. Використовуючи ритмомелодіку в прозовому тексті, Жадан увиразнює стиль



твору, робить його таким, який сприймається читачем. Ліричний та епічний струмись взаємопереплетені в творах, вказує Р. Харчук: «С. Жадан як поет і в прозовому тексті чудово передає широкий спектр емоцій, зокрема легке занепокоєння, хвилювання, обурення й праведний гнів» [79, с. 210].

Культурні шари прози Сергія Жадана, на думку І. Борисюк, творять музикальні посилення, що окреслюють сюжетні та концептуальні лінії роману «Ворошиловоград», дозволяють вибудувати систему лейтмотивів, натякають на подальше розгортання подій чи прихований символізм образів [8]. Літературно-музичні взаємозв'язки інспіровано інтертекстуальною грою письменника із піснями, назвами гуртів, музикантів. Інтерпретація жіночого джазового квартету автором є пародіюванням радянського стилю, ідеології, соціальним протестом молоді доби.

Образ міста в романі «Ворошиловоград» Сергія Жадана у контексті урбаністичного топосу сучасної української прози став предметом дослідження М. Штогрин [84]. Авторка роботи вказує, що місто в сучасному світі стало основою онтологічного буття людини. Художня трансформація реальності Луганська/Ворошиловограда в творі письменника виступає наскрізним символом, сакральним простором для героїв, містом-міфом, містом-ілюзією, містом-спогадом, що «залишився лише як відбиток у пам'яті Германа та зображення на старих поштових листівках» [84, с. 36]. Сюжетотворчими сегментами роману, що вибудовують його цілісну систему є мотив пам'яті, мотив пошуку, мотив зустрічі/дороги та гри з історичним часом та урбаністичним хронотопом. «Використання ретроспективної оповіді-спогаду про місто у романі “Ворошиловоград” Сергія Жадана, – на думку дослідниці, – створює авторський текст-міф з особливою урбанізованою моделлю ініціації» [84, с. 47].

Екзистенційний вимір роману Сергія Жадана «Ворошиловоград» у контексті теми «втраченого покоління» 90-х років ХХ століття став предметом дослідження А. Землянської, А. Землянського [36]. Літературознавці розкривають питання «загубленості», «втраченості» в

аспекті філософії екзистенціалізму, страху, смерті, істинності людського існування, означають суть «межової ситуації», акцентують на екзистенційних пошуках персонажів роману. Філософські пошуки вибору власної життєвої позиції в тексті виражені «спробами втечі від ворожого світу, існуванням особистісної психології окремо від соціальної, відстороненням від суспільного життя, різними формами песимізму» [36, с. 61].

За мотивами роману «Ворошиловград» у 2012 році створено комікс польськими видавцями. Він був створений у межах проекту «АРТОДРОМ», що реалізує літературне угруповання «СТАН», «Форум видавців» у Львові та польська фундація «To.Pole» (Краків), «Rita Baum» (Вроцлав) [94]. Цей експериментальний проект був задуманий з метою перетворення Луганська на арт-об'єкт через види мистецтва. У 2018 році роман екранізовано режисером Ярославом Лодигінім під назвою «Дике поле». Для фільму взято ключовий момент і колізію, випущено кілька важливих елементів з роману, але це все ж дозволило режисеру зберегти загальну концепцію твору. Медійне втілення вказує на перекодування засобами одного мистецтва (кіно) іншого (слово), реалізоване в кінопродукті.

Полідискурсивність прози Сергія Жадана, зокрема роману «Інтернат» та кітчеву природу роману «Депеш Мод» досліджує І. Онікієнко [58; 59]. У творах письменника, вважає літературознавиця, полідискурсивність постає як особливість свідомості людини, яка оперує різними форматами: радянським, мілітарним, гуманістичним, антиімперським тощо. Герой роману «Інтернат» прагне знайти власну самість та ідентичність через уміння сказати правду самому собі. Сергій Жадан у романі «Депеш Мод» за допомогою кітчу репрезентує покоління 1990-х. Три моделі масової культури презентовані релігійним, поп-культурним і політичним кітчем [58].

Т. Свєрбілова акцентує увагу на візуалізації наративу та інтермедіальному синтезі роману «Інтернат» Сергія Жадана. Кіно мало вплив на поетику творів письменника. «Проникнення в літературу принципів та

технік кіно, таких, як монтаж, наплив, затемнення, зміна планів, наближення, перебивання, паралельний монтаж, окуляризація (за Ф. Жостом) та інші» [73, с. 2], на думку дослідниці, активно використовує в романі автор. Для твору характерна внутрішня фокалізація, техніки поєднання сцен при переходах від описів сюжетних подій до оніричної оповіді, «екскурси у минуле героя в тексті загальної оповіді можна порівняти з монтажними вставками класичного кіномистецтва, такими, як паралельний монтаж і перебивання: в них йдеться про речі, яких не було у попередній сцені і не буде у наступній» [73, с. 6]. Використання кінематографічних прийомів у структурі твору стосується візуалізації та аудіолізації наративу [73, с. 8].

На використання у постмодерному тексті елементів візуальних мистецтв вказують Н. Левченко, Л. Печерських. Наративна структура роману «Інтернат» Сергія Жадана побудована за кіносценарною моделлю. Письменник у творах використовує зміну планів, окуляризацію та прийоми монтажу для передачі найсуттєвіших сюжетних колізій, найвищих точок конфлікту, найглибших порухів почуттів і переживань, що вибудовують «дію за принципом контрасту, асоціативного зіставлення, одночасності чи паралельності» [39, с. 43]. Літературний кінематографізм, на думку дослідників, дозволив Сергію Жадану забезпечити динамічність сюжету й створити панораму роману-повернення додому, до себе, до України на прикладі героя роману – вчителя Паші [39, с. 46].

Поетиці прози Сергія Жадана присвячена дисертаційна робота А. Бабенко [1]. Спираючись на праці провідних українських науковців, дослідниця приходить до висновку, що особливості епіки письменника визначаються домінуванням постмодерного світогляду і світовідчуття. Індивідуальний стиль письменника визначається епатажністю, продовженням традицій авангардизму, запереченням соцреалізму, відмовою від канонів, урбанізмом, вульгаризованою грою. Аналіз прози дає підстави дослідниці прийти до висновків: повість «Депеш Мод» є виразником авторських емоцій, біографією епохи через біографію оповідача; жанрова

своєрідність «Ворошиловграду» – це синтез натуралістичного, кримінально-авантюрного, філософсько-екзистенційного, реалістичного, романтичного, ліричного дискурсів; образ інтернату в однойменному романі втілює Донбас і все українське постколоніальне суспільство з його невикоріненістю, настороженістю, відірваністю від суспільства, країни [1].

Дослідження літературознавців присвячені окремим аспектам поетики прози Сергія Жадана, питанню міжмистецької взаємодії в повістях і романах, проте системної праці, в якій окреслено було б вивчення інтермедіальності епіки немає.

### **Висновки до першого розділу**

У сучасному науковому дискурсі поняття «інтермедіальність» розкриває певні стадії взаємодії мистецтв: взаємозв'язок на семантичному та формальному рівнях, перекодування тексту, синтез жанрів, стилів. Як парадигма літературознавства інтермедіальність досліджує спосіб кореляції мистецьких явищ, багаторівневий діалог слова з музикою, кіно, живописом, театром, архітектурою, скульптурою в художньому просторі тексту.

Текст як змістова і структурна цілісність вступає у взаємозв'язки з іншими текстами та видами мистецтва. Внаслідок цього постає багатопланова, полісемантична структура, частини якої співвідносять одна з одною на рівні наративному, жанровому, архітектоніки. Рівень мистецьких контактів можна передати через взаємопроникнення мистецтв. Інтертекстуальність експлікована присутністю в творі таких образних структур, які містять повідомлення про інший вид мистецтва. Інтермедіальність як переклад (перекодування) образів однієї знакової системи на іншу визначає використання зображально-виражальних засобів,

спеціальної термінології, інтертекстуального прочитання. Музичність, кінематографічність у художньому творі стає додатковим засобом смислотворення, поетикальних змін, авторської стратегії, діалогу культур.

Витоки теорії інтермедіальності сягають культури античних часів як проблеми синтезу мистецтв, а з розвитком суспільства та появою нових медій вона вийшла на новий рівень. Методологічною основою інтермедіальності стали дослідження зарубіжних літературознавців У. Вайсштайна, В. Вольф, Д. Гігінса, Р. Нича, С. Шера, Є. Шрьотера, А. Ханзена-Льове та інших. Поняття «інтермедіальність» як спорідненість і перегук різних видів мистецтв, особливий тип взаємозв'язків в художньому тексті, що побудований на взаємодії різних кодів мистецтв, особливий художній простір у культурі трактується багатьма науковцями.

Німецькі літературознавці розробили декілька типологій інтермедіальності. Зокрема, німецький науковець О. Ханзен-Льове визначає три типи інтермедіальності. Синтез структурального і формального підходів до питання взаємодії мистецтв дав підстави досліднику Є. Шрьотеру виділити чотири моделі інтермедіальності. Літературознавець У. Вайсштайн виділяє вісім міжмистецьких типів. Функції взаємозв'язку музики і літератури досліджував С.П. Шера, який запропонував три можливі музично-літературні концепти. Ці типи міжмистецьких реляцій не дають право на універсальність, а, натомість, спонукають до подальших досліджень у цій царині літературознавства.

Як окрема галузь науки інтермедіальні студії сформувалися в річищі компаративістики. Питання Інтермедіальність літератури в сучасному українському літературознавстві стала предметом досліджень Л. Генералюк, Т. Гундорової, С. Жили, Г. Клочека, М. Наєнка, Д. Наливайка, С. Маценки, Н. Мочернюк, В. Просалової, О. Рисака та інших. Науковці на прикладі творчості українських та зарубіжних письменників простежують взаємодію літератури і музики, літератури і кіно, літератури і живопису, вказують на рецепцію творів, авторську стратегію, поетикальну складову.

На думку дослідників, Сергій Жадан посідає чільне місце в сучасній українській літературі. Письменник є одним з найяскравіших представників доби дев'яностити років. Т. Гундорова зазначає, що митець працює в річищі неоавангардизму, а Р. Харчук – постмодернізму. Основне спрямування творчості письменника – відтворення постколоніальної дійсності й пострадянського світосприйняття духовно безпритульного покоління. Сучасні літературознавці А. Бабенко, І. Борисюк, Я. Голобородько, Т. Гундорова, І. Дзюба, А. Землянська, Н. Левченко, І. Онікієнко, Л. Печерських, С. Підпригора, Я. Поліщук, О. Романенко, Т. Свербілова, М. Штогрин, Р. Харчук, О. Юрчук та інші, оцінюючи творчість письменника, позиціонують його як митця, обізнаного в сфері філософії, психології, мистецтва, філології.

Проза письменника визначається такими рисами: деструктивність форми, провокативність змісту, епатажність настанов, психологізм у передачі внутрішнього світу персонажів, збереження національних традицій, тяжіння до європейських форм постмодернізму. Письменницька майстерність Сергія Жадана високо оцінена критиками, його твори перекладені і популярні в Європі. Він є лідером гурту «Жадан і Собаки», виконує власні твори під музику, активний учасник політичних акцій, а в час російсько-української війни активно займається волонтерською діяльністю.

## РОЗДІЛ 2

### МІЖМИСТЕЦЬКА ВЗАЄМОДІЯ В РОМАНІ «Ворошиловград» СЕРГІЯ ЖАДАНА

#### 2.1. Інтермедіальні маркери роману «Ворошиловград»

Роман «Ворошиловград» став знаковим у творчості Сергія Жадана. Написаний у 2010 році, екранізований у 2018, він був оголошений у 2014 році «Книгою десятиліття» за версією BBC. Маркерами інтермедіальності у творі Сергія Жадана виступають музика, живопис, скульптура, кіно. Кожен з аспектів міжмистецької взаємодії сприяє розкриттю підтексту твору, аналізу глибинних смислів. У творах згадки про зразки видів мистецтва супроводжуються роздумами наратора про їх важливість та значимість. Ці компоненти міжмистецької взаємодії дозволяють розкрити характери героїв, їх внутрішній світ, окреслити суспільне тло твору.

Сюжетна канва роману «Ворошиловград» – це історія Германа Корольова, який вимушений повернутися в рідне місто, щоб врятувати сімейний бізнес від рейдерів-депутатів: *«Мені 33 роки. Я давно і щасливо жив сам, з батьками бачився рідко, з братом підтримував нормальні стосунки. Мав нікому не потрібну освіту. Працював незрозуміло ким. Грошей мені вистачало саме на те, до чого я звик. Новим звичкам з'являтися було пізно. Мене все влаштовувало. Тим, що мене не влаштовувало, я не користувався. Тиждень тому зник мій брат. Зник і навіть не попередив. Помієму, життя вдалось»* [29, с. 12–13]. Екзистенційні пошуки Германа є метафорою його шляху до самого себе. Художня рецепція топографічної реальності репрезентована міфічним, ілюзійним простором Луганська/Ворошиловграда, якого вже немає, але ще існує у підсвідомості персонажів твору: *«Я є. А Ворошиловграда немає. І з цим потрібно рахуватись»* [29, с. 128]. Спогади та монологи головного героя допомагають

розкрити насправді історію Старобільська (рідного міста письменника) вісімдесятих-двохтисячних років.

На думку М. Штогрин, «головним кодом у процесі самоідентифікації чоловіка постає його генетична пам'ять, занурена у спогади дитинства про дивне місто Ворошиловград» [84, с. 35]. Сам Сергій Жадан вказував, що «Це роман про пам'ять, про важливість пам'яті, про безперервність пам'яті, про те, що потрібно пам'ятати все, що з тобою було, і це тобі дозволяє якось формувати своє майбутнє. Роман про те, що потрібно захищати себе, своїх близьких, свої принципи, свою територію, своє минуле, своє майбутнє. Це роман про опір, роман про протистояння, про захист своїх принципів від зовнішнього тиску» [83]. Через спогади Германа автор вибудовує життєву концепцію, що дозволяє герою вистояти перед викликами часу: захищай своє, своїх близьких, не віддавай те, що належить тобі. У меланхолійному листі Каті Герман читає: *«Ми змушені рятувати тих, хто нам близький, не відчуваючи іноді, як змінюються обставини і як нас самих починають рятувати близькі нам люди. Мені здається, що саме так і має бути і що наша сама близькість зумовлюється спільними переживаннями, спільним життям і можливістю спільної смерті. Десь за цим всім і починається любов. Інша річ, що не всі з нас до неї доживають»* [29, с. 301]. Цей лист виступає кінематографічним прийомом, що надає розповіді виразності мінімальними засобами.

Сюжетно-композиційний простір твору моделюється за допомогою монтажу. Літературний текст вимагає використовувати ті принципи, які наповнюють його словесними змістовими прийомами, в фільмах – зоровими. Монтажний метод як спосіб художньої побудови тексту ґрунтується на динамічності, фрагментарності, «геометричному екстраті руху», «захоплюючій зміні зображень» (Дзига Вертов). Режисер Сергій Ейзенштейн культивував техніку монтажу не тільки як спосіб кіновикладу, але й принцип склеювання шматків стрічки в одну картину. Він переконував, що



склеювання може передати не тільки смисл, але й почуття, тобто здатністю викликати потрясіння двома несумісними кутами зору [цит. за: 26, с. 91].

Сергій Жадан прийом склеювання/зчеплення використовує в творі при показі «зустрічі» двох опонентів, долі яких вже перетиналися – Ернста Тельмана і Ніколая Ніколаїча. «Зоровий» двобій двох чоловіків (*«головне – не відводити погляду, вміти сприймати проблему як неминучу даність, що несподівано з'являється, але потім неминуче відступає»* [29, с. 279]) – це думки, роздуми, спогади про ті події, які їх колись «поєднували», але в силу обставин вони стали по різні «боки барикад». Рух планів, система смислових зв'язків, контраст характерний для епізодів, що розкривають внутрішній світ, почуття, емоції Ернста та Ніколаїча. Такий прийом у структурі тексту означений абзацами для відокремлення думок кожного з них.

Обидва персонажі втілюють різні типи характерів, екзистенційних позицій: Ернст – відданість своїм принципам, попри безглуздість їх існування у нових умовах, Ніколаїч – пристосуванство. Життєва позиція Ернста – історика, що працює на аеродромі, незмінна, адже сміливий відчайдух обороняє нікому не потрібний аеродром з саперною лопаткою. Його мрія є трохи дивною – відкопує німецькі танки часів Другої світової війни, щоб знайти один унікальний. Ніколаїч, працюючи «помічником народного депутата», а насправді комп'ютерником у компанії Пастушка, виступає активним поборником бізнесу Марлена Владленовича, обирає методи нападу, образ, погрози, а насправді постає жертвою, підлабузником.

Ейзенштейнівська теорія монтажу, вважає В. Шкловський, – це не спосіб переходу від одного крупного плану до іншого, це не рух апарату, це спосіб створення літературної, театральної чи кінематографічної, чи будь-якої системи мовлення зі своєю семантикою [83, с. 37]. Сміслові наповнення кожного кадру «Ворошиловграду» відповідає подіям із життя містечка, існування представників різних суспільних верств, побутовим реаліям. Роман насичений ретроспективними оповідями, що переносять читача з теперішнього в минуле і навпаки: *«...та, зовсім давня історія, що сталася з*

ним (Ернестом – А. Ж.) ще у вісімдесятих, під час практики, в Криму. Він теж усе це миттєво пригадав, наче знову туди потрапив» [29, с. 275]. Прийом монтажу, запозичений із кінематографу, детермінований макро- та мікроепізодами, одночасною оповіддю протагоніста про теперішнє і минуле. Вставні оповіді про минуле персонажів, уривки із книги «Історія і занепад джазу в Донецькому басейні», сни, роздуми Германа слугують еквівалентом монтажної побудови твору: зміна загального плану на крупний, панорамний показ. Письменник стає на позицію кіноапарату, камера якого фіксує певні образи. Це не технічна фіксація, а майстерно передані кадри, через які автор схоплює зображення завдяки оптиці кіноока. Сергій Жадан вдається до розкадрування сюжету, розбиваючи його на стоп-кадри: боротьба за заправку, вбивство Травмованого, розмова з пресвітером, Герман забирає Ольгу з лікарні і закінчується наратив панорамою зображення вечірнього міста.

Монтаж у творі стає можливістю художнього освоєння реальності, специфічним прийомом викладу. Зіставлення, дискретність художньої оповіді проєктують у сприйнятті читача внутрішній зв'язок явищ. Науковець І. Савостін визначає два типи літературного монтажу: логічний (обирає і поєднує композиційні елементи, які дозволяють приховати дискретність зображення: підкорення фізичній та подієво-фабульній логіці – у характері зчеплення матеріалу не відчувається ні автор, ні герої, бо смисл кожного шматка автономний) та інтелектуальний (оголює дискретний характер оповіді, членує світ, аби неочікуваним стиком оголити прихований зв'язок речей та явищ, цілісність світу вибудовується як безперервність переживань та осмислення світу) [71, с. 21]. Саме інтелектуальний тип монтажу прослідковуємо в романі «Ворошиловград».

Музично-літературні взаємозв'язки у «Ворошиловграді» інспіровано музичними алюзіями, ритмомелодикою прози, лейтмотивами, що свідчить про «спільність архітектонічних принципів у музиці та літературі» [8, с. 3]. Б. Матіяш, розкриваючи музичні цитати в романах Сергія Жадана,

простежила механізм витворення авторської «приватної території»: від чужого музичного тексту через низку психологічних поштовхів і асоціацій до тексту власного, літературного («Слухати музику – це завжди бути дотичним до чужого досвіду й дуже глибоко переживати власний») [44]. Письменник і сам виконує власні вірші під музику гурту «Жадан і Собаки». Авторство свого поетичного твору «Хто стоїть на причалах і рейдах, проводжаючи сонце?» Сергій Жадан у «Ворошиловграді» віддає персонажу Глорії Абрамз. Це один з останніх творів, написаних нею, *«створений безпосередньо перед зникненням співачки, він справедливо вважається одним із найбільш ліричних та соціально-суголосних зразків джазового хорового співу, а мелодія, покладена в основу, неодноразово виконувалась всесвітньо відомими джазменами, такими як Чесні Генрі Бейкер або Чарльз «Бьорд» Паркер»* [29, с. 262], але не остання поезія автора роману. Вірш входить до збірки письменника «30 доказів існування Бога (і 29 заперечень)»: Вибрані вірші 1993–2013. Маркерами вірша є місто, спів, джаз, дорога, небеса, пам'ять, минуле, що виступають ключовими образами роману. Мотив пам'яті вибудовує сюжетну канву роману, «полеміка з минулим деконструює міський простір відповідно до авторських візій», «у площину екзистенційного вибору письменник переносить мотив подорожі, повернення героя на малу батьківщину, а відтак обстоювання права жити на власній землі як боротьбу за життя (вибір між життям і смертю)» [84, с. 37].

Роман наповнений джазовою музикою, яка «звучить» вже на початку твору: Чарльза «Бьорда» Паркера слухає Льолік, потім Борис *«підсовував мені (Герману – А. Ж.) диски Паркера. Я слухняно ставив їх один за одним. Паркер рвав повітря своїм альтом. Його саксофон вибухав, ніби хімічна зброя, винищуючи ворожі війська. Паркер дихав через мундштук, видмухував золоте полум'я праведного гніву, його чорні пальці залізли до роз'ятрених ран повітря, витягуючи звідти мідні монети й сушені плоди»* [29, с. 16]. Письменник художньо відтворює сприйняття музики джазового співця Германом вербальними засобами. Сергій Жадан передає відтінки звуку,

голосу, інструменту, актуалізуючи ритмомелодику цього виду мистецтва. Володіючи палітрою зображально-виражальних засобів, автор «Ворошиловграду» звукове наповнення передає, використовуючи різні ракурси наповнення образів.

Американський саксофоніст і композитор Чарльз Паркер став у 40-х роках ХХ століття засновником нового джазового стилю – бі-болу. Із іменем музиканта у творі пов'язана містифікована історія про приїзд у 1914 році з Америки в Україну чотирьох джазових співачок із таємною місією передачі грошей (два мішки доларів) для Анархічного Чорного Хреста (АЧХ). І. Борисюк у дослідженні вказує, що «крізь музику («експорт джазу») розгортається ключова для роману метафора шляху – шляху як становлення, відкритості і свободи, адже відкритий тільки той, хто вільний» [8, с. 4]. Шлях Германа – це метафорично прописана історія чоловіка, яка може закінчитися як і життя квартету: «бути вбитим (як Марія де лос Мерседес), поїхати додому і займатися своїми справами (як Сара Абрамз та Варвара Керрол) або продовжувати свій безнадійний, відчайдушний, непояснений з точки зору практичного глузду шлях (як Глорія Абрамз), аби розчинитися, щезнути в нескінченності своїх блукань» [8, с. 4]. Герман обирає шлях свободи, незалежності, відстоювання власного.

Поетика творів «джазової доби» в американській літературі характеризується ліричністю, пластичністю в передачі настрою, роздвоєністю особистості, уривчастістю, фрагментарністю. Джазові ритми в романі розкривають не тільки історію чотирьох американок-місіонерок у Донецькому регіоні, але передають і внутрішній ритм тексту. Цей ритм зцементовує музика, яка постійно звучить у творі, бо нею співають-моляться жіночий квартет, цигани, контрабандисти, монголи. *«Химерне поєднання вір та писемних культур, що виникло тут унаслідок щасливого збігу обставин та вдалого розміщення морських торгових портів, стало для сестер Абрамз щедрим джерелом натхнення та музичних імпровізацій. За короткий час Глорія Абрамз створює кілька творів, що ввійшли згодом до золоті*

*скарбниці спірічуелз»* [29, с. 260]. Духовні пісні афроамериканців – спірічуелз (spirituals) – проникнуті настроями трагічної самотності, ліризмом та поетичністю. Біблійна тематика цих пісень поєднується з оповідями про буденне життя, наповнена гумором та протестом. Імпровізація, варіювання мелодії, ритміка, екстатичність, глісандові звучання характерні для пісень цього жанру. Ритмомелодика роману суголосо ритмомелодиці пісні американського квартету: *«Хто стоїть на причалах і рейдах, проводжаючи сонце? / Це ми, Господи, рибалки і робітники, після виснажливої роботи, / виходимо зі старих корабельень, / зупиняємось на узбережжях і співаємо вслід річковій воді, / що назавжди від нас відпливає... / Ми згадуємо, Господи, наші міста й плачемо за ними»* [29, с. 262–263]. Історія джазового квартету прочитується в творі як синтез музики, ідеології, соціального протесту.

Зіставляючи романний та пісенний текст Сергій Жадан вдається до інтертекстуальної гри. Книгу про джаз Герман знаходить у квартирі Тамари, сестрою якої є Таміла. Ці жінки подібні: обидві є дружинами Кочі, люблять і ненавидять одна одну, міняються чоловіками. Мотив двійництва пов'язаний і з образами сестер Абрамз. Мотив подвоєння характерний для зображення футбольного матчу (містичність якого полягає в тому, що всю команду потім Герман «зустрічає» на кладовищі) та у фінальній сцені протистояння проти людей Пастушка, коли на допомогу приходять всі цигани.

Тема квазіштундистського руху в романі, який немає нічого спільного з християнством, проте проповідує певні цінності, головний меседж яких закладений у рядках: *«Але, чувак, якщо ти справді не хочеш горіти у неклі на повільному вогні, як напівфабрикат у мікрохвильовій пічці, то тримайся за цих дивних, не зовсім адекватних, але надзвичайно щирих і відвертих прихожан. Не кидай їх. Будь разом з ними...Справа не в церкві і не в наркотиках. Справа у відповідальності. Та вдячності. Якщо в тебе це є – маєш шанс померти не останньою скотиною...»* [29, с. 212]. Сергій Жадан сам зазначав про дидактичний характер книги, сенс якої полягає в тому, що

рухаючись у майбутнє, ми повинні навести порядок у своєму минулому, бути солідарними, триматися один за одного [83].

Спільнота грузинських циган, що сповідують релігію штундизм, лідером яких є пресвітер українець Петро, постають у творі єдиною дружною родиною зі своїми традиціями. Ідеологічний натхненник колективу зображений автором у двох планах: самотійна, морально відсторонена особистість та людина, яка своїми ідеями поєднує між собою інших. Не зважаючи на те, що він іншої національності, але шанована людина у циган. Його історія є досить трагічною: він в часи радянської перебудови був наркозалежним, а спроби рідних вилікувати були марними. Проте все ж він зрозумів важливість здорового способу життя і позбавляється залежності сам: *«відмовився від усіх цих хороших співів. Я просто переконав сам себе, що здатен упоратись із власним життям, що нечесно перекладати на когось відповідальність за свої помилки»* [29, с. 221]. Подолавши внутрішні, моральні протиріччя Петро утверджується в колективі, віднаходить власну філософію: *«...агресію породжує саме беззахисність. І слабкість»* [29, с. 221]. Пресвітер, пройшовши складний шлях, виконує роль організатора общини, яка будується на взаємодопомозі та спільній відповідальності членів.

Для колективу циган характерні солідарність, толерантність, підтримка, адже «Сенсом життя кожного цигана, за їх оригінальним світоглядом та життєствердною філософією, має бути боротьба за загальне щастя народу, друзів і трудового колективу, утвердження засад добра та рівності» [36, с. 57]. Демократичний рівень спілкування, повага до інших релігій, поглядів дозволяє їм прийняти в свою спільноту представників іншої національності – Кочу, Германа та інших. Вперше Гера знайомиться з представниками спільноти на похороні матері Тамари. Негативна ситуація не впливає на настрій – тут панує атмосфера єдності та життєрадісності. З однаковим настроєм звучать мелодії на похороні, весіллі представників цього етносу: *«Коли гімн закінчився, присутні затягли інші, всім їм відомі церковні*

*співи, і під ці співи та незлагоджені, проте енергійні скрипальські запили маму взяли на руки і понесли вниз ногами вперед» [29, с. 145]; «Те, як вони співали, нагадувало виконання національних гімнів на олімпійських іграх. Виводили душевно й злагоджено, хоча й не зовсім уміло. Багато хто не потрапляв у ноти, проте радість, що чулась у голосах, усе виправдовувала. <...> ...священник стояв на сцені і починав усе нові й нові куплети, громада легко підхоплювала слова й виспівувала, славлячи творця» [29, с. 174]. Автор підтверджує, що в основі релігії грузинських циган домінує щирість, віра в безкінечність життя на землі, єдність кожного зі світом.*

Музика є культурним контекстом твору, вказує на розвиток подій, розкриває символічний підтекст, «поєднана з моментом екзистенційного вибору: “своя” (питома, свідомо обрана) чи “не своя” (нав’язана), вона окреслює процес самоздійснення чи повну неспроможність героя бути собою» [44]. У кожного персонажа твору є «своя» музика, яка ближче до душі. Коча при зустрічі з колишнім співкамерником співає тюремні пісні. Льолік захопився джазом під впливом Боліка, який майже нав’язує цю музику брату. Індійська музика лунає в автобусі донецьких дрібних комерсантів, *«розривалась... тріскотлива, наче згряя колібрі, що літала салоном, намагаючись вирватись із солодкої душоубки» [29, с. 18]. Грузинські цигани співають життєрадісні пісні, незважаючи на ситуацію – похорон чи весілля. Перші враження персонажів від прослуховування музики емоційні, адже вона передає їх внутрішній стан, відкриває сприйняття навколишнього світу. Травмований завжди носить «касети з романтичними мелодіями або, як він сам це називав, – музикою любові» [29, с. 35]. Не вписується в цей розмаїтий дискурс музика Олександри Пахмутової, хоч радянський час та «радянськість» часто згадується у творі. Відома композиторка була символом радянської пісні, її творчість офіційно визнана владою, але не всім імпонували «солодкі» ноти її мотивів. Може тому сліпу собаку Пахмутову знаходить повішаною на щоглі Катя.*

«Свою» музику можна слухати тільки зі «своїми», в тиші або на самоті. Гнат Юрович, граючи з Германом у сраклі (це трансформований мотив гри з Дияволом), ставить умову – віддати йому за програш навушники, бо через цей апарат «”своя” музика найінтимніше промовлятиме до душі» [8, с. 7]. Лесь Белей, досліджуючи стильові, жанрові особливості твору, індивідуально-авторський підхід до зображення дійсності, вказує, що в романі «від початку до кінця події й обставини змінюються швидко, кардинально і непередбачувано, можна було б порівняти з арканом – танцем, у якому поступове наростання руху (танець виконують чоловіки, ставши колом, поклавши руки на рамена один одному) досягає максимальної кульмінаційної швидкості і, завмерши, завершується викиданням сокири. Круговерть подій у романі Жадана обриває постріл» [5].

Інтермедіальність у романі «Ворошиловград» постає «як особлива актуальна форма діалогу культур засобами взаємодії художніх референцій (образів і стилістичних прийомів, які мають знаковий характер для певної епохи)» [11, с. 36], прочитується у поєднанні кіномови (монтажу, кадровості, плану), пластичності малюнку та музики. Музика пронизує сюжетні та контекстуальні лінії твору, зіставляючи романний та пісенний тексти, підсилюючи ідейну складову, увиразнюючи характери персонажів – Германа, Травмованого, Ернста, Ніколаіча, Кочі та інших.

## **2.2. Екранізація як інтермедіальна взаємодія літератури і кіно: роман «Ворошиловград» – фільм «Дике поле»**

Екранізація як феномен інтермедіальності стає популярною в другій половині ХХ – на початку ХХІ століть. Кінематограф використовує сюжети літературних творів, інтерпретуючи, переосмислюючи, перекодовуючи їх і навпаки – література запозичує прийоми кінопоетики в художньому тексті. Інтермедіальні кінематографічні коди вводяться у тканину художнього твору,



розшифровуючи його символіку, збагачуючи читацький (глядацький) потенціал. Реалізуючись через сприймання, текст оприявлюється у кінематографії на рівні телевізійного коду. Використання кінематографічних прийомів є важливим для візуалізації художнього тексту. Н. Горницька, досліджуючи взаємодію кіно і літератури, виділяє два типи впливу: зовнішній (формальні прийоми кінематографічності, що «примусово вводяться до художнього твору»); внутрішній (власне глибинні, на основі яких можлива взаємодія) [20, с. 10].

Екранізація творів сучасних українських письменників в українському кінематографі є актуальною у зв'язку з розвитком власне національного кінопродукту. У 2007 році на екрани виходить фільм «Тривожна відпустка адвоката Ларіної» (реж. Олександр Стеколенко) за твором Андрія Кокотюхи «Легенда про Безголового», 2016 року – фільм «Століття Якова» (реж. Бата Недич) за однойменним романом Володимира Лиса, історичний фільм «Червоний» (реж. Заза Буадзе) за однойменним твором Андрія Кокотюхи, 2020 – історична драма «І будуть люди» за однойменним романом Анатолія Дімарова (реж. Аркадій Непиталюк) та ін. Перекодування засобами кіно художніх творів, на думку кінознавця Андре Базена, в майбутньому приведе до злиття цих видів мистецтв і «(Літературний) критик у 2050 році буде розглядати не роман, з якого було “зроблено” п'єсу та фільм, а скоріше єдину роботу виражену через три мистецькі форми, мистецьку піраміду з трьома боками, рівними в очах критика. Сама ж робота буде тоді лише ідеальною точкою на вершині цієї фігури, яка сама по собі є ідеальною конструкцією» [88, с. 26]. Питання впливу літератури на кіно на сюжетно-тематичному, стилістичному та структурно-нарративному рівнях є предметом досліджень кінознавців.

Кіноверсією роману «Ворошиловград» Сергія Жадана стало «Дике поле» (режисер Ярослав Лодигін). Робота над фільмом тривала сім років, а зйомки відбувалися протягом двох місяців улітку 2017 року в місті Старобільську (Луганська область) та в Києві. Критики називають «Дике

поле» – фільмом дебютантів, адже це перший екранізований твір Сергія Жадана, а для Ярослава Лодигіна – перший режисерський досвід повнометражного фільму; це дебют в повнометражному кіно Руслани Хазіпової (зіграла роль Олі) та жителів Старобільська, де відбувалися зйомки. Головну роль у стрічці зіграв Олег Москаленко (Герман), інші ролі виконують Володимир Ямненко (Коча), Олексій Горбунов (Пастор), Георгій Поволоцький (Травмований), Євгенія Муц (Катя).

Невеликий за обсягом роман насичений подіями, протистояннями, персонажами, роздумами. Для фільму взято ключовий момент і колізію, випущено кілька важливих елементів з роману, але це все ж дозволило режисеру зберегти загальну концепцію твору. Багато подій не ввійшло у кіно, але «Стрічка чимало перейняла від книги – головні персонажі та основні рушійні сили конфліктів незмінні; загальний настрій, гумор та атмосфера теж подібні; соковиті діалоги та прониклива закадрова мова, слава Богу, взяті із книги, що виходячи із майстерності Жадана абсолютно вірно рішення» [43]. На думку Я. Муравецької, «Художній твір на основі екранізації, зазнає подвійного кодування: з однієї сторони, вербальну історію «переставити» мовою кінематографу, з іншого – інтерпретують, в залежності від рецепції сценариста, режисера, акторів» [52, с. 151].

Адаптація літературного твору мовою кіно вказує на переказ одного сюжету мовою іншого мистецтва, вираження ідейного та емоційного потенціалу твору. О. Дубініна констатує, що «Екранізація в сучасному культурному просторі стає невід’ємним супутником самого літературного твору, виконуючи різні соціально-психологічні функції: або заміщує літературне першоджерело, або існує паралельно з ним, або спонукає до (пере)прочитання» [27, с. 43]. Кінематограф стає інтерпретатором літератури, а фільми – паратекстом літературних творів з погляду рецептивної естетики. Спираючись на дослідження вчених, О. Дубініна вказує на три підходи до питання екранізації: інтертекстуальність, інтерпретація, переклад. Останній дослідниці видається найбільш вдалим щодо теоретичного окреслення

концепту екранізації, щоправда продуктивнішим вважає термін «перекодування» [27, с. 45]. Інтермедіальне перекодування літературного твору в кінотвір визначаємо на різних рівнях художнього аналізу екранізації та літературного першоджерела.

Роман був написаний 2010 року, а екранізований вже 2017. Ця відстань відчутна в тому, що творці фільму адаптували його до сучасних реалій – війни на сході України 2014 року. Проте автори вже ж констатували: є речі, які не змінюються – це захист свого, навіть маленької бензоколонки серед дикого поля. Режисер прагнув акцентувати на проблемах ідентифікації свого власного (любов, друзі, бізнес, рідний край), пошук себе і свого місця у світі, боротьби за землю. Критика на фільм була різною: від схвальних рецензій до несприйняття ідей, але і Сергій Жадан, і творці фільму заявили про сприйняття кожного твору як окремого і самостійного, а не як роман та його екранізацію. Критики засудили «елементи надлишкового реалізму» в фільмі, назвавши значним недоліком те, що переважна кількість діалогів у стрічці – російськомовні. Для перегляду кінофільму на екранах українських каналів було зроблено дубляж українською російських фраз. Позитивно було відзначено операторську роботу Сергія Михальчука та зображення природи і побуту жителів донецького регіону. Сам письменник зіграв у фільмі епізодичну роль. Рідне місто Сергія Жадана – Старобільськ стало праобразом міста в романі та містом, де відбуваються події у фільмі.

Події в романі та фільмі розгортаються однаково: Герман повертається до рідного містечка, бо його брат кудись зник, покинувши автозаправку. Ця автозаправка є лакомим шматком для місцевих бандитів, які хочуть отримати землю, на якій вона стоїть. Спершу Герман не розуміє значення заправки та зневаги місцевих, які розуміють, що вона продається. Повернення додому молодого чоловіка і відчуття ним змін приводить до протистояння з немісцевими рейдерами та місцевими жителями. Герман відстоює бензоколонку від позіхань місцевого олігарха-бандюка, який скуповує все

навколо, і ніхто не сміє йому перешкоджати. Але молодий чоловік має свої плани на родовий бізнес і свій погляд на «добродія».

У фільмі Герман проходить через певні життєві обставини, в які його затягнули проти волі. Цей шлях не послідовний, з різкою динамікою і напруженням, з романтикою і загрозами, з підтримкою і підступністю місцевих. У романі Герману – 33 роки, а у фільмі голос героя за кадром повідомляє, що йому 30. У канві фільму автори використали закадровий текст – уривки роздумів, характерних для стилю Жадана. У середині фільму, коли події набувають серйозного характеру, Герман намагається розібратися в ситуації, що склалася, тоді цей голос зникає, щоб не відволікати глядача від проблем героя. Прикметним є те, що у фільмі режисер вдається до прийому кінематографічного вираження – зупинка кадру, тобто герой тримає паузу, не говорить, а лише поглядом чи рухом висловлює свою «інтонацію». Так при зустрічі з Ніколаїчем, Герман мовчки спостерігає за діями «помічника народного депутата». Тут автор підкреслює «вигідну» рису комп'ютерника – вивищеність над іншими, бажання зайняти кращу позицію у розмові, щоб домовитись з «супротивником». Зацікавленість, яка переростає у зневажливе ставлення до оточуючих відображається на його міміці, що підкреслює режисер за допомогою крупного плану зображення.

На початку роману Сергій Жадан приділяє увагу телефонному дзвінку, змальовуючи сприйняття та використання Германом цього «диявольського апарату». Звукове наповнення цього епізоду в кіноверсії реалізовано через зображення чорного екрану, що виступає маркером порожнечі та темряви. Далі камера показує макроплан, де на передньому плані – телефон, а на задньому – головний герой. Камера рухається в бік Германа, що розмовляє по телефону з другом. Побут у фільмі та в романі передає атмосферу радянського побуту (обшарпані стіни, напівзруйновані будинки, закинутий дитячий табір з сюрреалістичними малюнками на стінах, особливо сервіс заправки і житло Кочі), хоч титри говорять, що це Харків 2010 року. Автори

кіноверсії в титрах прописують місце подій: Харків 2010, Десь на Північному Донбасі.

Масштабні описи простору в романі замінюються у фільмі почерговими кадрами. Прикладом є епізод, коли Ольга й Герман ідуть купатися на річку. Зображуючи високі пагорби і природу Донбасу, оператор змінює кут камери, підіймаючи її вгору, знімаючи дальній план, а герої постають маленькими на тлі ландшафту. У творі автор, змальовуючи природу краю, вказує, що будівлі *«примарно стояли посеред осінньої рослинності, що підступала звідусіль, погрожуючи затопити собою всі шпарки, пробити асфальт своїми сухими стеблами та гострим корінням»* [29, с. 246]. У фільмі ж зйомки відбувалися влітку, тому зображені плантації соняшника, що надають пейзажам яскравості. Колір в інтермедіальній поезиці відіграє важливу роль, оскільки в зіставленні зі звуком, словом та музикою увиразнює колористичну тему. Моделювання простору в романі та у фільмі – це питання візуалізації літератури. Питання літературно-мистецьких інтеракцій передано кольором, що творчим матеріалом для репрезентації зображення.

Під час першого знайомства з Травмованим камера спочатку фіксує його ноги, що появляються з авто, і це вказує про його рішучість і відстоювання своєї території. Ця деталь, коли він впевнено ступає на землю, свідчить про витримку та стійкість. Камера переміщається з великого плану на малий, а потім виокремлює сувору міміку Травмованого. Слід відзначити, що кожен кадр фіксується декілька секунд, що дозволяє режисеру зосередити увагу на деталях, які є кодами у сприйнятті глядачем. У книзі письменник передає цей епізод, використавши прийом кінематографічного плану: *«Легковик вискочив на майданчик перед заправкою і, протяжно заскрипівши, пригальмував. Курява спала, і з машини виліз Травмований. Окунув недобрим поглядом компанію й рушив до нас. Підійшовши до будки, зупинився, нічого не говорячи, але уважно за всім слідкуючи»* [29, с. 33]. Автор у творі спочатку подає загальний план зображення, потім акцентує увагу на погляді

персонажа. Якщо Сергій Жадан у романі конкретизує деталі, то в фільмі вони передані за допомогою відібраних режисером кінематографічних прийомів.

Для акценту на певному акторі, режисер виділяє його з кадру, а фон затінює, або навпаки. Зміна ракурсу дозволяє перемістити увагу глядача на важливіший, на думку авторів фільму, об'єкт зображення. У романі «Ворошиловград» діє містичний потяг, який з'являється нізвідки і зникає в нікуди. В реальності у Старобільському районі є залізниця, якою курсували два вагони з окупованої території до російського кордону. Такий поїзд показаний у фільмі, у вагоні якого герой зустрічається з рекетирами.

У кінострічці режисер зберігає мовний колорит: герої говорять російською з домішками місцевого діалекту. Реалії східного регіону країни передані через мову: суржик, російська, звучить і українська, майже так, як говорять у Старобільську. Мова героїв пересипана жаргонами, тому автори фільму, усвідомлюючи можливі негації на матюки, окреслили віковий ценз – 16+. Гумор у кіно і в романі не примітивний, не поверховий, іноді грубий, іноді тонкий.

Фінал фільму має відкритий характер, але не викликає відчуття незавершеності. Офіційний слоган «Дикого поля» – захист свого починаючи з малого – є головною думкою фільму. Герман весь фільм шукає однодумців у цьому незрозумілому, невизначеному, суперечливому світі і, зрештою, знаходить. Роман як літературна форма дає можливість торкатися багатьох тем і пропрацювати ідеї, адже, на думку режисера, в кіно важко реалізувати декілька ідей.

Фільм «Дике поле» – це класичний пригодницький істерн або екшен (у творі ж переважають сцени магічного реалізму), в якому наявні алюзії на сучасну політичну, суспільну ситуацію. У Голлівуді жанр пригодницького кіно дуже поширений, action movie – так називають картини, які насичені дією та пригодами. За основу кінофільму автори взяли гострий сюжет, що підтверджується й назвою. Історичні землі українського півдня та Сходу називали Диким Полем, такий собі аналог американського Дикого Заходу.

Такий жанр є новим в українському кіно, що органічно ввібрав всі складові американського фільму, зберігаючи при цьому національний колорит: «східноукраїнська глибинка з усіма локальними особливостями побуту та народу; лихоліття (забрати мобілки і це можуть бути цілком дев'яності, а не зображуваний 2008-й); розбірки місцевих жителів і криміналу; життя за своїми законами; фактично беззаконня; тримання та виживання за допомогою чогось іншого, вищого, справжнішого та живішого за банальну зброю, фізичну силу чи розклади» [43]. Містичні сцени – видіння Германа про цілу армію вершників у полі, викликані напівсном/напівмаренням після приймання психотропних таблеток – запозичення з голлівудського кіно. Хронометраж книги об'ємний, тому багато сцен не ввійшло у фільм, хоча про них ми дізнаємося з історії персонажів – Кочі, Травмованого, Пастора, Олі, які виписані цілісно.

Важливе значення для фільму мають саундтреки. Музика у фільмі відповідає жанру кінофільму. Режисер Ярослав Лодигін після прем'єри фільму зібрав музичні хіти, які звучали у стрічці та зробив подкаст на Радіо Аристократи. Звуковий супровід подій у фільмі різноманітний, написаний власне для кіно та різних виконавців: від джазових ритмів, радянських пісень (пісня «На заре» гурту «Альянс» передає ностальгію по молодості старшого покоління, зокрема Кочі) до індійських мотивів. Композитор, піаніст, один із засновників джазового колективу Acoustic Quartet Фіма Чупахін написав низку мелодій до фільму. Джазова музика у романі і у фільмі – це композиція Фіми Чупахіна «Хом'як». У «Дикому полі» звучать пісні українських виконавців: дві композиції «ДахаБраха» – «Татарин-братко», «Козак»; пісня «Лишилась одна» гараж-панк гурту з Києва «Брудні». Також використано й італійську пісню «Piccolo Amore» музичного гурту «Ricchi e Poveri», яка звучить на тлі романтично-ділової зустрічі Германа та Олі. Між двома різними за настроєм сценами режисер вводить різні мелодії – інтимну (між Германом і Ольгою), напружену (підрив на бензозаправці). Індійські мотиви були записані у Нью-Йорку за участі індійських музикантів, їх чуємо

в сцені з автобусом, коли Гера їде на автозаправку. Ярослав Лодигін вважає, що трек «Бог – серйозний чоловік» харківського артрок-гурту «Оркестр Че», яка звучить у сцені знайомства Германа з Пастором, відтворює динаміку картини. У фінальних титрах лунає пісня рок-гурту «Мантри Куруака» «Будда», яка написана на основі вірша Сергія Жадана.

Екранізація художнього твору є взаємодією двох видів мистецтва, що сприймається як переклад слова на мову візуалізації. Критик Л. Нехорошев виділяє такі основні типи екранізації: переказ-ілюстрація, нове прочитання, перекладення [55]. Переказ-ілюстрацію він вважає найменш творчим способом екранізації, що характеризується найменшою віддаленістю кінофільму від художнього твору. Кіносценарій може скорочуватися чи збільшуватися за рахунок фрагментів з інших творів письменника; прозові описи думок переходять у форму діалогів та монологів, в різні види закадрової мови. Нове прочитання – це екранізація, в титрах якої бачимо підзаголовки: «за мотивами...», «на основі...», «варіації на тему...» [55]. Такий вид екранізації передбачає активне впровадження режисера у тканину тексту, аж до повного його перетворення. На думку Д. Безносенко, О. Пуніної, «Автор екранізації розглядає літературний оригінал як матеріал для створення свого фільму, використовуючи різноманітні способи трансформації літературного тексту: осучаснення класики, перенесення дії оригіналу в інший час і в іншу країну, переклад фільму в інший у порівнянні з літературним джерелом від сюжету» [4, с. 14]. Перетворюючим ставленням до джерела тексту виступає перекладення. Кінематографісти не створюють свій фільм на матеріалі оригіналу, а зберігають особливості письменницького стилю, дух оригіналу, але з допомогою специфічних засобів кінооповіді.

Проаналізувавши екранізацію твору Сергія Жадана «Ворошиловград», на афіші якої написано «За мотивами роману Жадана «Ворошиловград», приходимо до висновку, що перед нами такий тип екранізації як нове прочитання, оскільки сюжетна лінія не зазнала змін, а трансформація сюжету, пов'язана із скороченням та адаптацією сюжету до кіно. Роман і



фільм виступають самостійними зразками різних видів мистецтв, які доповнюють один одного, розкриваючи авторські та режисерські інтенції. Основними прийомами інтермедіальності роману «Ворошиловград» і фільму «Дике поле» є заміщення та чергування планів зображення, акцент на окремих деталях протягом певного часу.

### **Висновки до другого розділу**

Інтермедіальне прочитання літературного твору передбачає присутність таких образних елементів, що містить інформацію про інші види мистецтва. Міжмистецька взаємодія роману «Ворошиловград» Сергія Жадана репрезентована такими напрямками: кіно, музика, література. Маркери інтермедіальності вказують на обізнаність письменника з цими видами мистецтва, оскільки Сергій Жадан є солістом гурту «Жадан і Собаки», виконує і популяризує власні вірші, які покладені на музику; виступив співтором фільму «Дике поле» за мотивами власного твору (режисер Ярослав Лодигін), і навіть виконав епізодичну роль.

Завдяки музиці, кінопоетичним засобам творення посилюється сугестивний вплив розповіді на реципієнта. Сергій Жадан у романі «Ворошиловград» продемонстрував візуальне сприйняття світу, використовуючи виражально-зображальні засоби, зорові, слухові враження героя. Музична складова виявляється в живописанні словом, відтворенні вражень від джазу, циганських пісень, індійських мотивів тощо. Прикметно, що у кожного персонажа є «своя» музика, яка ближче до душі і яку він слухає наодинці. Музично-літературні взаємозв'язки в «Ворошиловграді» інспіровано музичними алюзіями, ритмомелодикою прози, лейтмотивами. Роль музики в творі полягає в розкритті внутрішнього світу персонажів, конструюванні особистого простору героїв, маркуванні історичної епохи.

Художній текст сприяє використанню тих принципів, які наповнюють його змістовими прийомами, фільм – зоровими. У романі «Ворошиловград» кожен кадр наповнений подіями з життя провінційного містечка на півночі

Донецького регіону, життям представників різних суспільних верств, побутовими реаліями. Для фільму «Дике поле» режисер використав зміну загального плану на крупний, зупинку кадру, монтаж, ракурс зображення, що дозволило підкреслити певну ідею. Важливою складовою у кінострічці виступає закадровий голос Германа (роздуми), через які простежуємо його внутрішній світ, погляди та соціальну позицію.

Взаємодія кіно та літератури втілена в екранізації, своєрідному перекладі літератури на мову кіно. Ці два види мистецтва доповнюють один одного: образи героїв увиразнюються через міміку, жести, рухи у фільмі; описи зовнішності, простору, пейзажів у романі представлено за допомогою кінематографічних прийомів у кіноверсії, таких як монтаж, чергування кадрів, заміщення різних кадрів. Фільм «Дике поле» належить до нового жанру в українському кінематографі – пригодницького істерну або екшену (у творі ж переважають сцени магічного реалізму), в якому наявні алюзії на сучасну політичну, суспільну ситуацію. Прийом монтажу характерний не тільки для фільму режисера Ярослава Лодигіна «Дике поле», його використовує Сергій Жадан у романі «Ворошиловград».

## РОЗДІЛ 3

### ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ ПРОСТІР РОМАНІВ СЕРГІЯ ЖАДАНА

#### 3.1. Музична семантика роману «Депеш Мод»

Збагачення смислового поля художнього тексту шляхом залучення музичного контексту набуває нового прочитання внаслідок діалогу культур, актуалізації прихованих аспектів кодуєчої системи. Поєднання в творі «виражальних властивостей словесно-образного, зорового, слухового видів творчості сприяє взаємодії та взаємоперехідності синтаксичних, лексико-семантичних тропів та дозволяє митцеві створити власне авторську картину світу» [33, с. 153]. Досліджуючи інтермедіальність у літературі, семантизацію музики у змістовому полі твору, С. Маценка визначає «смилову партитуру роману», акцентує увагу на тому, що «роман, спрямований до музики, представляє складні взаємовідношення музичного тексту як предмета осмислення й інтерпретації з необхідним для цього контекстом-обрамленням» [48, с. 209]. Інтерпретація музики в романі письменника детермінована вербальним текстом; творенням смислу, що здійснюється у слові; діалогом різних видів мистецтв. Співвідношення літератури і музики проглянемо на прикладі рефлексійного шляху музичного в поетиці «Депеш Мод».

Твір Сергія Жадана – один із тих, в якому автор подає постіндустріальну дійсність кінця ХХ століття. Події відбуваються у червні 1993 року. Текст роману – це монтаж історій та пригод, в які втрапляють молоді люди протягом кількох червневих днів; картинки з життя «неформалів» – представників молодіжної субкультури 90-х; емоції, психологія, свідомість персонажів, що прагнуть виявити себе. Троє друзів – Собака Павлов, Вася Комуніст, Жадан (він є оповідачем і відчутна авторська домінанта) – шукають четвертого – Сашу Карбюратора, щоб повідомити про смерть вітчима. Письменник подає строкатий портрет перехідної доби 90-х і

маргінального покоління, що прагне відшукати себе в цьому світі. Герої є представниками андеграундової культури, відповідно до ідей якої «переймаються важливою справою – себто нічим не займаються, точніше, переймаються тим, що, як говорили у форматі минулого століття, “шукають себе”» [19, с. 105]. Оповідач у творі констатує: *«Нам усім по 18-19, переважну більшість моїх друзів уже повиганяли з навчання, вони тепер або безробітні, або займаються нікому не потрібними речами... Робити нам, за великим рахунком, немає чого, хоча у кожного свої стосунки з дійсністю...»* [30, с. 39]. Невизначеність у суспільстві, втрата певних орієнтирів, знецінення, здавалось би, усталених моральних та етичних норм, розпад політичної системи, зміна ідеології спричинили невизначеність молодого покоління та невпевненість у завтрашньому дні. Я. Голобородько зазначає, що важливі виміри тексту Сергія Жадана розкриваються, передаються, відрефлексовуються через стосунки молодих людей із дійсністю, адже це покоління дуже рано відчуло та зрозуміло, що «справжнім, достеменним у духовному і зовнішньому соціумі є не синопсис “правильних” тез та істин, а те, що можна назвати антипочуттями, антисвідомістю, антижиттям» [19, с. 107].

Письменник вписує своїх героїв у харківський простір, що прочитується через топоси «східної столиці» – назви станцій метро, вулиць, площа Свободи, будинок Держпрому. Соціальні зрушення, а точніше їх відсутність у зв'язку з розпадом радянського устрою, руйнація усталеного способу життя увиразнюється через розкомплексованість суспільства, мову (ненормативну лексику), натуралістичну графіку емоцій «неформалів», змалювання різних соціокультурних прошарків суспільства.

Смислову роль у творенні літературного тексту «Депеш Мод» відіграє музичність композиції: музика синтезує та обрамлює настрій твору, акцентує на «внутрішньому звуці» слова. Музичні запозичення в романі проглядаємо на рівні заголовку, алюзій, ремінісценцій, цитувань текстів пісень (інтертекстуальний рівень), вживання музичних термінів. Автор звертається

до семантики та стилістики музики, використовуючи її здатність передавати/виражати почуття, думки, емоції. Безперечно, знання самого Сергія Жадана в музичній сфері свідчать про його інтерес до цього виду мистецтва, прагнення синтезувати слово і звук.

Назва твору алюзійно відсилає нас до британського рок-гурту «Dereche Mode». Така асоціація інтригує, бо насправді персонажі роману не належать до знавців музичної культури або фанів відомої групи. Поп-рок-гурт здобув визнання у 80–90-х роках ХХ століття завдяки використанню нових технологій звукозапису: поєднання семпліювання із звучанням електрогітар, створивши власний стиль в жанрах електронної та рок-музики. «Dereche Mode» був утворений як квартет, до складу якого увійшли Дейв Гаан (вокаліст), Мартін Гор (клавішні, гітара, вокал), Енді Флетчер (клавішні), Вінс Кларк (клавішні). На думку Я. Поліщука, назва роману «попросту є символом іншої культурної парадигми, котра – мірою своєї забороненості й недосяжності – привертає увагу й видається чимось екзотичним і загадково-феєричним, на відміну від оскомної реальності періоду цивілізаційного розламу, себто кінця 80-х та початку 90-х років минулого століття» [61, с. 27]. Назва колективу стає індикатором моди нового покоління, яке відчуло свободу, «вихід» в інший світ – відкрило Захід після падіння берлінської стіни та «залізної завіси» СРСР.

Про однойменний гурт розповідає ведучий молодіжної програми «Музична толока», яку слухають герої роману – оповідач і Вася Комуніст. Розповідь про життя і творчість соліста ірландської групи «Dereche Mode» Дейва Гаана містить вигадки та негативну інформацію. Ця розповідь побудована в дусі соцреалістичного канону – вигадана псевдобіографія, написана за певним алгоритмом: «народження, перша ініціація, об'єднання з групою проходження випробовування (друга ініціація), успіх» [81, с. 298]. Представлена в радіопередачі реляція спричинена неосвіченістю перекладача, тому подається у викривленому та недостовірному висвітленні.

У романі наводиться уривок пісні «I feel you» (Я відчуваю тебе), «новий сингл колективу, в якому, зокрема, говориться:

*I feel you*

*Your sun it shines*

*I feel you*

*Within my mind*

*You take me there*

*You take me where*

*The kingdom comes*

*You take me to*

*And lead me through Babylon*

що приблизно перекладається так: «Прости мені мамо, блудному синові, я вже далеко не той, яким був тоді, за часів нашого безтурботного дитинства, зла центробіжна сила наркоманії й педерастії засмоктала мене в свої глибини, і життя моє – російська рулетка без кінця і початку» [30, с. 164]. Ведучий спочатку намагається перекласти іноземний текст українською, але потім додає «очевидно, вже від себе, – я вірю мамо, що ми ще зустрінемося у нашому старому-доброму Ольстері...» [30, с. 164]. Маркером пісні є Вавилон, що визначає подвійне перекодування тексту: символ апокаліпсу в творі став синонімом великого, але аморального міста, та навіть радянського союзу.

Сергій Жадан прагне, щоб музика в романі говорила сама за себе, бо «музичний текст унаслідок своєї особливої природи залишає простір домислюванню, інтерпретації, дослуханню, а також духовному сприйняттю» [48, с. 214]. Переклад пісні в романі не відповідає дійсності, справжній звучить так: «Я відчуваю тебе Твоє сонце сяє / Я відчуваю тебе / У своїй душі / Ти ведеш мене туди / Ти ведеш мене туди / Де настає царство господнє на землі / Ти береш мене / І ведеш через Вавилон» (переклад мій – А. Ж.). Саме таким епізодом автор демонструє неправдивість подання інформації засобами медійності, глузуючи з дикторів, перекладачів, виконавців пісень.

«Розрив мистецтва з релігією, етикою, політикою, що став визначальним для антикультури 90-х» [58, с. 207] вказує на підміну цінностей, перетворення мистецтва на товар. Образом Вавилону автор окреслює пустоту мистецтва соц-арту, яка наповнена псевдоідеями, а дискурс «тілесності» замінюється дискурсом «пустоти»: *«Ось бачите, шановні радіослухачі, – звертається він (радіоведучий – А. Ж.) в космічну пустоту, – приблизно про це саме я й говорив вам увесь цей час. Тож на цій оптимістичній ноті і закінчує свою роботу наш молодіжний канал, і я його ведучий хрррррр хрррррр...»* [30, с. 177–178]. Пустота визначає час покоління переходової доби, намагання подолати яку прагнуть автор та оповідач, але відкритий фінал засвідчує нездійсненність таких намірів: *«...змучений депресіями слимак, витягує свою недовірливу пику в бік мого хліба, потім розчаровано всовує її назад до панцира і починає відповзати від нас на Захід на інший бік платформи. Я навіть думаю, що цієї дороги йому вистачить на все його життя»* [30, с. 223].

Музика гурту «Dereche Mode» – це своєрідний «ковток свободи», про який так мріють персонажі роману Сергія Жадана, слухаючи радіопередачу, в якій все відповідає законам тогочасної радянської ідеології: пролетаріат, наркомани, загниваючий Захід тощо. Як код «таємничої культури інакшості», «Dereche Mode» є втіленням альтернативи «змаргалізованого існування» [61, с. 27], приваблюваною, але не відомою до цього часу для підлітків музикою, яка у 80–90-х роках звучала на всіх андеграундних тусівках пострадянського простору. Життя і творчість групи в романі, на думку І. Онікієнко, виступає фетишизацією мистецтва і недосяжною мрією «маргінала про зірковість (поп-культурний кітч розкриває механізми перетворення естетичних цінностей в масову індустрію в посттоталітарній дійсності)» [58, с. 208]. Західна культура в пострадянському просторі знецінюється, виконує комерційну функцію, на якій можна заробити, продукуючи її в неякісному трактуванні. Це викликано такими факторами: заздрість до зірковості, прагнення доторкнутися до життя богеми, з одного боку, приниженням

мистецького об'єкта, в даному випадку лідера гурту, акцент на його моральній недосконалоості та антидуховності, з іншого.

Сергій Жадан пародіює наповненість молодіжної програми «Музична толока», зокрема примітивність «українського шоу-бізнесу в особі співака Степана Галябарди і “хору монгольських міліціонерів”» [35, с. 226–227]. Інструментальна композиція з репертуару Степана Галябарди «Лист до мами» звучить неприємно, оскільки цей *«степан галябарда вкладає у свою йоніку стільки галюциногену, настільки все це стрьомно звучить, що тебе не може розвести»* [30, с. 153]. Автор роману цілеспрямовано пише ім'я і прізвище співака з малої літери, щоб звернути увагу читача до змісту тексту, і, в першу чергу, акцентувати на особливості написання. Цей прийом письменник використовує в творах, щоб вказати на примітивність та дріб'язковість певних речей. Іронічність прочитується в змалюванні українського шоу-бізнесу, представником якого є виконавець (автор музики і слів) пісні «Моя мама» Степан Галябарда: *«Ти сходи, щось там та-ра-рарам, за тую браму, там я бачив, та-ра-ра-рам, твою маму»* [30, с. 156]. Фраза «твою маму» в контексті твору має негативний відтінок, використовується як лайка з нецензурною лексикою. Зміст пісні в цьому випадку нівелюється, не несе позитивного смислового відтінку для героїв, хоч в українській символіці, фольклорі образ матері є сакральним.

Внутрішній світ героїв твору репрезентований як світ наповнений різними звуками: піснями, вуличними криками, звук годинника (час дня відтворений у структурі тексту – роман написаний у формі щоденника-записника наратора), що перешкоджають гармонійному існуванню їх внутрішнього «Я». Ефект музичності роману посилюють музичні категорії, ритми, мелодії іноземних та українських виконавців. Використовує в творі автор і людські звуки, що мають емоційне забарвлення – говоріння, крик, вереск, зітхання, оклик, шурхіт, мовчання, якими апелює до внутрішнього вуха читача, збагачуючи виражальні можливості художнього слова: *«Вася починає панікувати, б'є з носака в стінку, стукає у зачинене вікно, <...>*





Взаємодія літератури з різними видами мистецтва детермінована залученням візуальних засобів живопису, музики, графіки, кіно, використанням у художньому тексті виражально-зображальних засобів. На розвиток сучасного українського роману великий вплив має кіно, інструменти якого стали активно використовуватись для глибшого занурення читача у твір. Художні кіностратегії стали домінуючими у літературних творах, що свідчить, на думку Т. Свєрбілової, про «інтермедіальне проникнення в літературу принципів та технік кіно таких, як монтаж, наплив, затемнення, зміна планів, наближення, перебивання, паралельний монтаж, окуляризація (за Ф. Жостом) та інші» [74, с. 172]. Кінематографічні прийоми в українському романі ХХІ століття: елементи фільмової техніки, монтажу кадрів, ракурсу, мізансцени, «кіноока» дозволяють відобразити художню картину світу за допомогою прийомів візуалізації, вказують на творчу контамінацію літератури та кіно. Візуалізація допомагає краще зрозуміти та досягнути таємниці творення зорових образів, які наділені енергією впливу. Слушною є думка Г. Клочєка: «поетика візуальності кіно значно краще осмислена за поетику візуальності художньої літератури; через те підхід до художньо-літературного тексту з кодами, розробленими у кінопоетиці, дає змогу відчутно підвищити ефективність розгадки та пояснення секретів його візуальності, а значить, і секретів художності» [38, с. 25].

Романи «Ворошиловград», «Депеш Мод», «Месопотамія», «Інтернат» Сергія Жадана засвідчують про репрезентацію автором нового українського суспільства, трансформацію жанру роману, пошуки індивідуального стилю (поєднано авангардну та постмодерністську поетику). Н. Левченко та Л. Печерських у дослідженні вказують, що в романі «Інтернат» Сергія Жадана «нарративна структура твору побудована за кіносценарною моделлю, яка анулювала в тексті авторське мовлення» [39, с. 44]. «Інтернат» – це історія вчителя української мови Паші з приміської залізничної станції на Донбасі під час війни на сході України. Саме від імені Паші ведеться оповідь,

а з середини роману «включається» племінник, тобто відбувається зміна наратора.

Події у творі відбуваються у тривожний період – зиму 2015 року, коли українська армія виходила з Дебальцевого. Хронотоп твору – три дні, в які вписано все життя вчителя Павла, бачимо очима героя. Змальовуючи війну очима героїв (Паші та його племінника Саші), які блукають серед обстрілів та зруйнованих будівель, з метою добратися рідного будинку. Для героя твору війна не усвідомлюється як своя, адже він подорожує дорогою війни з приватною метою – забрати з інтернату племінника. Паша аполітична особистість, проте зустріч з різними людьми за три дні дещо змінює його погляди, і він сприймає війну як зло, що знищує не тільки фізично, але й духовно. Трагічні події на Донбасі починаючи з 2014 року змушують вчителя української мови зробити крок до усвідомлення своєї цілісності.

Антимілітарний дискурс роману розгортається через картини сприйняття війни героями: підвали розбомблених будинків, в яких тижнями сидять люди, нагадують «*братські могили*» [32, с. 108]; автобус з повибиваними вікнами; мова військових маркована професійною лексикою та жаргонізмами. Автор використовує в романі прийоми фокалізації та засоби кінопоетики – монтаж, кадр, мізансцену, план, прийом «кіноока». Кінопоетика, вважає О. Бульбачинська, – це «організована, професійно сформована система прийомів і засобів кінематографії, за допомогою яких твориться високохудожній літературний твір. <...> У розкритті кінопоетики нам допомагають такі категорії: монтаж, кадр, план та ритм» [13, с. 26].

Важливе значення при аналізі художнього твору з погляду кінопоетики має «кадр», оскільки всі засоби кінематографічної виразності залежать від нього. Як фундаментальну основу поетики визначають кадр Г. Клочек, А. Покулевська. Художній твір можна поділити на кадри, кожен з яких фіксує певний момент дії та має смислове наповнення. Кадр як засіб художньої виразності, на думку Г. Клочека, «певний простір, обрамлений прямокутною рамкою, має своє змістове наповнення, елементи його змісту

найретельніше відібрані, композиційно та колористично вирішені» [38, с. 38]. Взаємодія слова і кіно в романі «Інтернат» проглядається крізь сюжет твору, який зітканий із фрагментів (кадрів), що ретроспективно розгортаються. Сам автор вказував, що роман писався за зразком кіносценарію.

Оповідач (на початку твору – це Паша, у кінці – племінник Саша) виступає своєрідним оператором, що фільмує навколишній світ. Художня побудова твору дозволяє авторові передати перебування головного героя у кількох місцях одночасно завдяки спогадам: чергування кадрів теперішнього і минулого: *«Ага, думає Паша, ну ось тепер вилізти на гору – і я на місці. Вже по дев'ятій. Вдома в цей час Паша сидить у своїй кімнаті, старий дивиться новини. Паша поправляє рюкзак і починає вибиратися вгору кам'яними сходами. Сходинок багато, йти важко. Паша відчуває, як за цілий день вимерз і набігався. Туман на горі густіший, так, мовби підіймаєшся в дощову хмару»* [32, с. 114]. Порушуючи лінійний розвиток часу, письменник завдяки монтажу поєднує різночасові відрізки. Сергій Жадан використовує розтягування хронотопу (події одного вечора описані на декількох сторінках) та прискорення часу.

У літературному творі функцію ефекту рухомого зображення виконує швидка зміна подій. Паша, приїхавши в інтернат забрати свого племінника, піддається роздумам про правильність такого рішення під час війни. Саша протестує проти залишення його в інтернаті – втікає: *«Паша стоїть якийсь час, не знаючи, що робити, потім кидається слідом. Пробігає коридором, завертає, біжить уздовж порожніх, як готельні холодильники, класних кімнат. Добігає до кінця коридору, спускається сходами вниз, важко гунає цементною підвальною долівкою. Підбігає до боксу, тягне двері на себе. Малий, ясна річ, зачинився. Паша починає гатити долонею по залізних дверях. Тільки б, думає, з ним усе було добре, тільки б не почалося. Тільки не зараз»* [32, с. 282]. Цей епізод зітканий із кадрів, ритмічного руху, що дозволяє краще осмислити зображально-виражальні особливості тексту. Швидка дія у цьому епізоді виконує функцію рухомого зображення.

Одним із кінематографічних виражальних засобів, що використовує література, є монтаж. На думку М. Ромма, кінофільм має багато спільного з літературним твором, адже подібно до того як прозовий твір ділиться на глави, глави – на частини розділів (абзаци), а абзаци – на фрази від крапки до крапки, так само в монтажній будові картини існує своя складна архітектоніка, складне співвідношення частин [69, с. 270]. Режисер стверджував, що монтажні фрази, складаючись з рухомих та нерухомих кадрів, складають абзаци картини, декілька монтажних фраз утворюють епізод. Згадуючи минуле, Паша переживає ретроспективне розгортання образів, зафіксованих у свідомості, що нагадує «репрезентацію фільму, кадри якого складають ланцюги спогадів, розташованих у своєрідному порядку» [69, с. 263]. Відправною точкою психоемоційного імпульсу, що стає чинником занурення Паші у минуле стають речі, фото, плакати. Вплітаючи в сюжетну канву роману спогади про минуле Паші (згадуються персонажі, яких вже немає в живих, або немає поруч з Пашею в житті – мати, Марина), автор використовує монтаж. Завдяки монтажу відбувається досягнення авторського бачення художнього тексту. Адже, вважав теоретик кіно, монтаж – це таке зіткнення кадрів або таке зіткнення епізодів, таке зіткнення звуку та образу, коли від їх зіткнення, як від удару сталі по кремені, народжується нове, народжується частина вогню, яка повинна запалити думки і почуття глядача» [69, с. 332].

Приєм паралельного монтажу, а саме врізки використовується в спогадах головного героя, коли він знаходиться в будівлі непрацюючого вокзалу і згадує, що погода у січні зараз така як була колись у березні: *«Так, мов у березні. Неспокійно й тривожно. І дихати боляче від розуміння того, що все може бути, все може статися»* [32, с. 224]. Далі Паша повністю переключається на цей спогад і завершується цей епізод тим, що автор знову повертає нас на перон: *«Паша стоїть на чорному пероні й зауважує, що дощ, почавшись із ночі, не думає припинятися...»* [32, с. 230]. Це прийом з елементами напливу спостерігаємо в історії про похід Паші в дитинстві

далеко від дому взимку і втечі від зграї бродячих собак. Епізод ніби поступово виникає в підсвідомості героя, який у сні бредє снігом і намагається вибратися з полону, як колись у дитинстві: *«Хоча як ти від неї втечеш – по такому снігу? Тієї зими довго не було снігу А вже десь перед святами, на Новий рік, пішов сніг. І йшов, не перестаючи, кілька днів поспіль [Він] розуміє, що цей зимовий присмак загибелі, крижане дихання страху та небуття будуть супроводжувати його до самої смерті...»* [32, с. 285–290]. Основна відмінність між цими спогадами полягає в тому, що другий епізод автор вводить поступово, спочатку певні фрагменти, а вже в фіналі ми бачимо цілісну картину.

Монтажний наплив використовує автор для передачі смерті молодого пораненого бійця, якому Паша допомагає під час операції. Відбувається повільна зміна попереднього монтажного плану наступним за рахунок зменшення змісту першого й наростання іншого. Витіснення вільного простору скаліченими війною людьми зображується автором у картині, яку Паша бачить у шпиталі: *«Тіла на підлозі – брудні, вимучені, криваві – лежать на матрацах, на ковдрах, на бушлатах, немає куди ступити...»* [32, с. 312]. Кольорове наповнення та просторове розташування посилюють відчуття тривоги. Засоби монтажу, що їх використовує письменник у цьому епізоді, статичним наповненням кадру посилюють експресію зображуваного – увиразнюють душевний стан пораненого бійця та Паші. Реалістично-психологічна картина передсмертних хвилин молодого бійця складається в картину приреченого відчаю і зустрічі зі смертю вже не помираючого, а вчителя. Кінопоетику твору доповнює ритм, який задає зміна оповідача, адже *«зображення психології або ж душевні пошуки чи показ «відчайдушних» вчинків змушують змінюватись ритм у кожному наступному кадрі»* [13, с. 27].

Три дні перебування Паші в напівпорожньому місті змінюються снами, які приходять у підсвідомість героя в найнапруженіші моменти. Засинаючи у бомбосховищі інтернату, Паша згадує Віру, з якою зустрівся на залізничній

станції і яка вразила чоловіка. Внутрішня мова переходить у роздуми про всіх мешканців міста, наближається до авторської нарації: *«...Де її дім? Коли вона туди потрапить? Половина з них не має домів: розбрелися довколишніми містами, вибралися звідси безкінечними вагонами, розгубилися світом. Нині тут важко щось упізнати: помешкання без голосів, вулиці без світла, площі без птахів»* [32, с. 125]. Кінематографічний прийом монтажу увиразнює екзистенційну проблематику твору. Кадр і монтаж пов'язані між собою як складові кінопоетики. З їх допомогою можна розкодувати «кінематографічну» складову художнього тексту та виявити естетичний вплив на реципієнта. Прийоми стали складовими художнього мислення письменника, стилеутворювальними чинниками його творчості.

Важливим елементом кіномови є мізансцена. На думку Г. Ключека, *«Вибудовування мізансцен є одним із найважливіших засобів театрального та кінематографічного мистецтва. Водночас прийоми вибудовування мізансцен аналогічні композиційним прийомам, що застосовують у живописі та художній фотографії. Це дає підстави мислити, що через категорію «мізансцени» проходять силові лінії інтерактивних взаємодій театру, кіно, живопису, літератури»* [38, с. 67]. У кінематографі мізансцена розпочинається з загального плану, який поступово переходить у середній, далі – крупним планом представлено обличчя або голос. Прикладом може стати сцена повернення Паші та Саші в інтернат: *«Прочиняють ворота. Ті пронизливо скриплять. Паша завмирає на мить, але все ж проходить на подвір'я. малий ступає слід у слід. Минають головний корпус, підходять до спортзалу. Темно, тихо, двері всередину прочинені. Паша обережно зазирає. Вмикає ліхтарик на мобільному. У спортзалі натоптано: чіткі відбитки армійського взуття, широкий брудний слід, ніби хтось витягував мішки з цементом. ... Малий дивиться в куток. Паша перехоплює його погляд. Холодна буржуйка, перекинутий стілець, затоптані газети з плямами вже застиглої крові. І пальто вгорі. ... Кілька кульових отворів у сукні, ледь помітних... Паша підходить, торкається пальта. Воно так і не просохло.*

*Рахує сліди від куль. Нараховує чотири»* [32, с. 176–177]. В уривку мізансцена розпочинається з загального плану зображення споруди, далі йде кілька середніх планів шляху Павла з Сашком до спортзалу і в середині будинку; крупним планом зображено пальто фізрука з чотирма кульовими отворами. Кадри в даному уривку письменник виокремлює непоширеними реченнями, тобто, одне речення – один кадр.

«Кінематографічне» бачення мізансцени свідчить про яскраве монтажне мислення. Сергій Жадан використовує художньо-кінематографічний прийом детермінований через зорові картини: спочатку автор подає загальний план, потім поступово починає прискорювати монтажний темп і наближати «камеру» до головного об'єкту – розстріляного пальта. Погляд, дотик, рух передають внутрішній стан персонажів. У цьому уривку автор використовує яскраву візуальність, прийоми кінематографічності, поєднуючи монтаж, мізансцену, ракурс, зміну кадру. Підтвердженням цього є думка Н. Левченко та Л. Печерських, які констатують: «Літературний кінематографізм зростає на концептах візуалізації художньої картини світу й використанні інструментарію візуальних мистецтв, можливо, спільного для кількох його видів» [39, с. 44].

Складовою кінопоетики є план, який допомагає розкрити ідейний задум автора, увиразнює деталі твору, є психологічною та драматичною складовими. Досліджуючи кінематографічний темпоритм образів творів Володимира Дрозда, О. Брайко подає класифікацію планів: «дальній – фігура людини вміщується більше по вертикалі кадру; загальний – людина на весь зріст по вертикалі; “американський”, або другий середній – тулуб людини; середній – людина по пояс; крупний – людина по груди. Деталь – якісь дрібнички об'єкта, менші крупного плану» [9, с. 42]. Середній і крупний плани дозволяють побачити важливу деталь, за допомогою якої передаються переживання персонажа: *«На пагорбах стоїть сіра важка будівля. Вікна забиті фанерою. На фанері якісь знаки й попередження – про те, що вже скоєно, і про те, що скоєно буде. І що буде всім, хто тут живе, за те, що*



*сталось й станеться. І що буде тим, хто ніколи тут не був. Небо над будівлею низьке й туманне, здається, що туман витягується просто з вікон, здіймається вгору, закручується у вузли й петлі, тягнеться вітром на південь, до моря. З-поміж дерев до будівлі вибираються безпритульні пси, троє – худі й насторожені» [32, с. 125].* Використання різних планів у романі Сергія Жадана сприяє увиразненню погляду на навколишній світ, розкриттю психології персонажів. Душевні порухи, показ «відчайдушних вчинків» Паші та Сашка вказують на зміну ритму в кожному наступному кадрі твору. Спостереження й фіксація оточуючого світу, реалізація зйомки «кіноока» (Дзига Вертов) відповідає точному відтворенню подій у творі та ретроспекції тих образів, які виникають у свідомості героя. Такий «принцип камери» у кіномистецтві, започаткований Дзигією Вертовим, використовували письменники.

Візуальна перцепція, фрагментарність оповіді, «монтажність бачення», кадровість у «Інтернаті» – художні стратегії суголосні прийому «кіноока». Сергій Жадан завдяки використанню таких прийомів кінопоетики забезпечив динамічність сюжету та зміг створити цікавий художній світ, який легко візуалізується в уяві читача.

### **Висновки до третього розділу**

У романах Сергія Жадана «Депеш Мод», «Інтернат» інтермедіальні маркери дозволяють розкрити підтексти творів, прочитати у контексті мистецьких видів. Музичні компоненти та кінопоетика виступають допоміжним матеріалом для розкриття внутрішнього світу персонажів творів. Міжмистецька взаємодія в творах представлена музикою, кіно, живописом та літературним текстом. Маркери інтермедіальності засвідчують про ґрунтовну обізнаність письменника з мистецькими зразками музики – джазу, фольку,

року та кінематографією. Сам письменник захоплюється композиціями рок-музикантів.

Музичний фон роману «Депеш Мод» пов'язаний із формуванням свободи героїв твору, формуванням їх свідомості. Формулювання відношень до музики створює в творі певний музичний дискурс, який взаємодіє з іншими дискурсами (ідеологічний, політичний, мистецький загалом) і пов'язаний з уподобаннями героїв. Пародіювання творчості європейських (рок-гурту «Depeche Mode») та української (Степан Галябарда) співаків відповідає культурі мистецького андеграунду 90-х років. Взаємодія музики і літератури як двох видів мистецтва прочитується з погляду інтертекстуальності: алюзії, ремінісценції, цитати пісень, вживання музичних термінів. Письменник звертається до лексичного та стилістичного обігрування звукових концептів, використовуючи здатність музики через слово передавати/виражати почуття, думки, емоції.

Конструктивна і експресивна вага візуальних елементів у поетиці роману «Інтернат» детермінована декадруванням викладу, монтажністю тексту, що сприяє кінематографічній видовищності. Монтажні ефекти дозволяють здійснювати перехід з крупного плану на загальний і навпаки, виокремлювати кадр, чергувати плани зображення. Три дні із життя головного героя Паші та його племінника Сашка розгортаються у внутрішній монологічний дискурс, що маркує ідентичність, шлях до самого себе. Кінематографічні прийоми в тексті сприяють динамічному руху сюжету, розкриттю психологічного портрету героїв.

## ВИСНОВКИ

Внутрітекстові взаємозв'язки у художньому творі базуються на взаємодії кодів різних видів мистецтв: архітектури, живопису, кіно, музики, скульптури, театру та літератури. Освоєння досвіду попередників, художніх відкриттів сучасності, міждисциплінарний метод аналізу літературного твору вказує на інтермедіальність як багат шаровість тексту. Інтермедіальність у літературі детермінована проекцією принципів музичного твору в літературному тексті, візуальними формами в поезії та прозі, інкорпорацією образів, сюжетів одного виду мистецтва в інший (музики у літературу).

У художньому тексті інтермедіальні референції перетинаються і взаємодіють, обсервують поетикальні зміни, експлікують авторську стратегію у поетичних, прозових чи драматичних творах. Взаємопроникнення музики, кіно, живопису та літератури відбувалося завдяки художній трансформації музичних творів; екранізації романів; запозиченню спеціальної термінології (соната, рапсодія, спів, соло, етюд, симфонія, монтаж, кадр, ракурс, план) як у назвах творів, так і в змісті; використання присвяти або введення в текст імен відомих композиторів, художників, кінознавців, виконавців; ритмомелодиці фрази, яку надають повтори, звуконаслідування, повноголосся, мелодика строфи, лірична настроєвість.

Поняття «інтермедіальність» у сучасному зарубіжному та українському науковому дискурсі визначається як спорідненість і перегук різних видів мистецтв у літературному творі, а ширше – в культурі. Методологічною основою інтермедіальності стали дослідження зарубіжних літературознавців У. Вайсштайна, В. Вольф, Д. Гігінса, Р. Нича, С.П. Шера, Є. Шрьотера, А. Ханзена-Льове та інших. Українські інтермедіальні студії представлені працями таких дослідників, як Л. Генералюк, Т. Гундорової, С. Жили, Г. Ключека, М. Наєнка, Д. Наливайка, С. Маценки, Н. Мочернюк,

В. Просалової, О. Рисака та інших. Теорія інтермедіальності почала розвиватися як галузь компаративістики, на що вказують літературознавці.

Сергій Жадан – один із яскравих представників української літератури доби постмодернізму. У своїх творах письменник осмислює простір України, зокрема східного регіону, з алегорично-символічного, іронічного, трагічного погляду. Художня інтерпретація постколоніальної дійсності, пострадянського світосприйняття змаргалізованого покоління, молодих «неформалів», пошуки ними свободи, власної ідентичності є домінантними в романах «Депеш Мод», «Ворошиловград», «Інтернат». На матеріалі прозових творів можна простежити тематичне розмаїття його творчості, своєрідності бачення світу, розкриття психології особистості: травма загубленого покоління періоду 90-х – «Депеш Мод»; відстоювання цінностей та орієнтирів, захист свого – «Ворошиловград»; осмислення воєнних подій на сході України – «Інтернат».

Літературознавці в наукових розвідках, присвячених романістиці Сергія Жадана, акцентують увагу на питаннях індивідуально-авторського стилю митця, полідискурсивності релігійного, міфологічного у творах, багатоаспектності тематики та проблематики, музичності та інтертекстуальності прози та поезії. Ґрунтовними в цьому аспекті є дослідження А. Бабенко, І. Борисюк, Я. Голобородька, Т. Гундорової, І. Дзюби, А. Землянської, А. Землянського, Н. Левченко, І. Онікієнко, Л. Печерських, Я. Поліщука, О. Романенко, Т. Свербілової, Р. Харчук, М. Штогрин, О. Юрчук та ін. Проблема інтермедіальності в романах письменника потребує ґрунтовнішого осмислення.

Міжмистецькі перетини у прозі Сергія Жадана акумульовані власними зацікавленнями автора музикою та кіно. Він є солістом гурту «Жадан і Собаки», виконує і популяризує власні вірші, які покладені на музику; став співавтором фільму «Дике поле» (режисер Ярослав Лодигін), екранізованого за мотивами роману «Ворошиловград» у 2018 році і навіть виконав епізодичну роль. За твором створено комікс польськими видавцями спільно з

українськими колегами, що засвідчує про експеримент засобами мистецтва з метою популяризації твору.

Кінематографічні засоби творення в романі «Ворошиловград» посилюють сугестивний вплив нарації на реципієнта. Використовуючи звукові, слухові зображально-виражальні засоби письменник демонструє візуальне сприйняття світу читачем. Музична складова в романі «Ворошиловград» детермінована різножанровим наповненням: джаз, циганські пісні, індійські мотиви, романтична музика, тюремні пісні тощо. Роль музики у творі полягає в розкритті внутрішнього світу персонажів, конструюванні особистого простору героїв, маркуванні історичної епохи.

Екранізація як інтермедіальне перекодування демонструє сприйняття фільму як каналу зв'язку, через який передається літературне послання, є взаємодією двох видів мистецтва і сприймається як переклад слова на мову візуалізації. Фільм «Дике поле» показує перевагу візуального чинника, спробу авторів «зменшити» сцени, використавши натомість ефекти кіно. Екранізація збільшила культурний потенціал твору, проте роман і фільм виступають самостійними зразками різних видів мистецтв; у тісній взаємодії вони доповнюють одне одного й глибше розкривають авторські й режисерські інтенції.

Компаративне дослідження проводилося в царині зіставлення екранізації та її літературного джерела на різних рівнях: структури, жанру, простору, персонажа. Проаналізувавши кіноверсію роману Сергія Жадана «Ворошиловград», на афіші якої написано «За мотивами роману Жадана «Ворошиловград», висновуємо, що такий тип екранізації визначаємо як нове прочитання, оскільки сюжетна лінія не зазнала змін, а трансформація сюжету, пов'язана із скороченням та адаптацією її до кіно.

За жанром фільм – класичний пригодницький істерн або екшен (у творі ж переважають сцени магічного реалізму), в якому наявні алюзії на сучасну політичну, суспільну ситуацію. Екранне втілення детерміновано пошуком відповідних первинних матеріальних еквівалентів та засобів передачі: образи

героїв увиразнюються через міміку, жести, рухи в фільмі; описи зовнішності, простору, пейзажів у романі представлено за допомогою кінематографічних прийомів у кіноверсії, таких як монтаж, чергування кадрів, ракурс. Прийом монтажу характерний не тільки для фільму режисера Ярослава Лодигіна «Дике поле», його використовує Сергій Жадан у романі «Ворошиловград».

Інтермедіальні аспекти роману «Депеш Мод» інспіровані фіксацією в художньому творі музичних вкраплень. Мелодія рок-гурту «Dereche Mode», яка звучить у творі, виступає кодом культури інакшості, мистецьким простором молодих «неформалів», що прагнуть протиставити себе суспільству. Музичний контекст роману визначається альтернативною музикою постсоц-арту, що неоднозначно сприймається героями твору. Національний шоу-бізнес, пісні Степана Галябарди, не сприймаються молодими «неформалами», бо для них нова культура – це культура андеграунду 90-х, що основана на пародіюванні.

Формулювання відношень до музики створює в творі певний музичний дискурс, який взаємодіє з іншими дискурсами (ідеологічний, політичний, мистецький загалом) і пов'язаний з уподобаннями героїв. Взаємодія слова і музики у контексті роману розглядається з погляду інтертекстуальності: алюзії, ремінісценції, цитати пісень, вживання музичних термінів. Письменник звертається до лексичного та стилістичного обігрування звукових концептів, використовуючи здатність музики через слово передавати/виражати почуття, думки, емоції.

Маркерами інтермедіальності у романі «Інтернат» виступають кінематографічні концепти кадру, плану, мізансцени, ракурсу, монтажу тощо.

Монтажні ефекти, чергування плану зображення з загального плану до наближення «камери» до головного об'єкту, ракурс та план зображення сприяють кінематографічній видовищності твору. Невеликий відрізок часу, зображений в «Інтернаті» – три дні із життя головного героя Паші та його

племінника Сашка – розгортаються у внутрішній монологічний дискурс, що маркує їх ідентичність, шлях до самих себе.

Кінематографічні прийоми у тексті сприяють динамічному руху сюжету, розкриттю психологічного портрету героїв. Кінопоетичні засоби виступають допоміжним матеріалом для розкриття внутрішнього світу персонажів твору. Використання інтермедіальних засобів виразності, форм і прийомів монтажу та монтажної техніки, плану, візуальних елементів у поетиці роману дозволяють прочитати твір як міжмистецьку складову, розширити кінематографічний аспект.

Перспективою подальших досліджень є особливості художнього моделювання української дійсності в романах Сергія Жадана, специфіка впливу суспільно-історичних подій на формування чи трансформацію психіки героїв.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бабенко А.О. Поетика прози Сергія Жадана : дис. ... доктора філософії : 035 Філологія. Київ, 2021. 195 с.
2. Бабенко А. Рефлексія ідентичності у романі Сергія Жадана «Ворошиловград». *Сучасні наукові дослідження представників філологічних наук та їхній вплив на розвиток мови та літератури* : Матеріали міжнародної науково-практичної конференції: м. Львів, 7-8 квітня 2017 р. Львів : ГЦ «Наукова філологічна організація «ЛОГОС», 2017. С. 72-75.
3. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. Москва. : Худож. лит., 1986. 543 с.
4. Безносенко Д., Пуніна О. Екранізація як наслідок інтермедіального прочитання літературного твору (на прикладі прози І. Роздобудько). *Вісник Маріупольського державного університету*. Серія: Філологія. 2017. Вип. 17. С. 11–17.
5. Белей Л. Химерний соцреалізм Сергія Жадана. URL : <http://litakcent.com/2010/09/27/dvi-recenziji-na-voroshylovhrad/>
6. Бітківська Г. Сучасний літературний журнал : інтермедіальний вимір : монографія. Київ : Київський університет ім. Б. Грінченка, 2019. 468 с.
7. Бовсунівська Т. Екфразис. Вербальні образи мистецтва. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2013. 237 с.
8. Борисюк І. В. Музика як культурний текст у романі «Ворошиловград» С. Жадана. URL : [elibrary.kubg.edu.ua/5636/1/I\\_Borysiuk\\_nznukma\\_150\\_gi.pdf](http://elibrary.kubg.edu.ua/5636/1/I_Borysiuk_nznukma_150_gi.pdf).
9. Брайко О. Кінематографічний потенціал літературного тексту: моделювання простору у творчості В. Дрозда. *Слово і час*. 2015. №10. С. 41–56.
10. Брайко О. Кінематографічна візуалізація простору в малій прозі Євгена Гуцала. *Слово і час*. 2017. № 1. С. 36–46.



11. Бровко О. Сучасні версії українського роману в новелах: інтермедіальний вимір. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції* : збірник наукових праць (філологічні науки). 2013. № 2. С. 36-38
12. Бровко О. Основи компаративістики. Луганськ : Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2012. 214 с.
13. Бульбачинська О.І. Кінематографізм романів Євгена Гуцала 1980–1990-х років : дис. ... доктора філософії : 035 Філологія. Київ, 2021. 205 с.
14. Вайсшайн У. Порівняння літератури з іншими видами мистецтва. *Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія*. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. С. 372–392.
15. Генералюк Л. Екфразис у контексті *correspondans des arts*. *Наукові записки. Серія: Філологічні науки*. Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2013. С. 52–77.
16. Генералюк Л. Взаємодія літератури і мистецтва. Начерк теорії словесно- візуальних інтеракцій. *Studia methodologica*. Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ ім. В. Гнатюка. 2009. Вип. 29. С. 81–89.
17. Генералюк Л. Універсалізм Шевченка: взаємодія літератури і мистецтва. URL: <https://www.twirpx.com/file/1859549/>
18. Голобородько Я. Артеграунд. Український літературний істеблїшмент : збірка статей. Київ : Факт, 2006. 160 с.
19. Голобородько Я. Легітимація українського андеграунду («Депеш Мод» як «Modern Talking» Сергія Жадана). *New Ukrainian Alternative. Знакові тексти помежів'я ХХ–ХХІ століть*. Харків : Основа, 2005. С. 101–113.
20. Горницкая Н. О границах взаимодействия кино и литературы. *Зримое слово. Кино и литература : диалектика взаимодействия* : сб. ст. Ленинград : Искусство, 1985. С. 3–59.
21. Гундорова Т. Ворошиловград і порожнеча URL : <http://litakcent.com/2011/02/08/%20voroshylovhradi-porozhnecha/>
22. Гундорова Т. Кітч і Література. Травестії. Київ : Факт, 2008. 284 с.

23. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми. Київ : Грані-Т, 2013. С. 205–206.
24. Гундорова Т. Три «Лаокоони»: теорія інтермедій від Лесінга до авангарду. *Література на полі медій*. Збірка наукових праць відділу теорії літератури та компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. Київ : 2018. С. 37–65.
25. Дзюба І. М. Чорний романтик Сергій Жадан. Київ : Либідь. 2017, 112 с.
26. Дубініна О. Екранізація літературного твору: семіотичний аспект. *Іноземна філологія*. 2014. Вип. 126 (1). С. 89–97.
27. Дубініна О. Екранізація літературного твору як предмет компаративного дослідження. *Слово і час*. 2016. № 2. С. 40–53.
28. Екфразис. Вербальні образи мистецтва / за ред. Т. Бовсунівської. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2013. 237 с.
29. Жадан С. Ворошиловград. Харків : Фоліо, 2012. 442 с.
30. Жадан С. В. Деш Мод. Харків : Фоліо, 2008. 229 с.
31. Жадан С. Деш Мод. Ще одна розмова. Харків: Клуб сімейного дозвілля, 2015. 235 с.
32. Жадан С. Інтернат. Чернівці : Meridian Czernowitz, 2017. 336 с.
33. Журба С. «Вертеп» Аркадія Любченка: музичний контекст. *Філологічні студії : Науковий вісник Криворізького державного педагогічного університету* : зб. наук. праць. Кривий Ріг : НПП Астерікс, 2016. Вип. 15. С. 151–163.
34. Журба С. Музика як образно-змістовий елемент літературної основи творів 20-х років ХХ століття. «Сонячні кларнети: танець, музика, театр у літературних проєкціях»: матеріали міжнародної наукової конференції (23–24.09.2021 р.). Бердянськ : БДПУ, 2021. С. 88–90.
35. Загребельний П. Весела безпритульність? Жадан С. В. Деш Мод. Харків : Фоліо, 2008. С. 224–229.

36. Землянська А., Землянський А. Екзистенційні пошуки «втраченого покоління» в романі С. Жадана «Ворошиловград». *Наукові записки ХНПУ ім. Г.С. Сковороди*. Літературознавство. 2020. Вип. 1(95). С. 47–68.
37. Землянська А.В., Стрілець О.В., Трагічний образ української молоді у романі С. Жадана «Ворошиловград». *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія : Філологічна. 2014. Вип. 45. С. 114–116.
38. Клочек Г. Поетика візуальності Тараса Шевченка : монографія. Київ : Академвидав, 2013. 256 с.
39. Левченко Н. Печерських Л. Інтермедіальність як засіб відображення дійсності в романі Сергія Жадана «Інтернат». *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського*. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. 2020. Т. 31 (70) № 4. Ч. 4. С. 42–47.
40. Літературно-джазові імпровізації: Інтермедіальні студії / за ред. С. Маценки. Львів : Видавництво «Срібне слово», 2019. 396 с.
41. Література на полі медій. Збірка наукових праць відділу теорії літератури та компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. Київ : 2018. 633 с.
42. Лотман Ю. Текст в тексті. *Ученые записки Тартуского государственного университета*. 1981. Вып. 14. С. 3–32.
43. Майстренко Д. Бо ніхто не має право заходити на твою територію. URL : <https://kinowar.com/>
44. Матіяш Б. Його приватна територія. URL : <https://krytyka.com/ua/articles/yoho-pryvatna-terytoriya>
45. Маценка С.П. Інтермедіальна поетика роману, який прагне стати музикою (на матеріалі німецькомовної літератури). *Питання літературознавства*. 2012. Вип. 86. С. 32–43.
46. Маценка С. Метамистецтво: словник досвіду термінотворення на межі літератури й музики. Львів : Априорі, 2017. 120 с.

47. Маценка С. П. Партитура роману : монографія. Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2014. 560 с.
48. Маценка С. П. Сміслова партитура роману, спрямованого до музики. *Питання літературознавства*. 2013. №87. С. 207–218.
49. Мочернюк Н. Взаємодія літератури й мистецтва. Теоретичний досвід українського та польського літературознавства. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*. 2013. Вип. 13. С. 76-80.
50. Мочернюк Н. Поза контекстом: Інтермедіальні стратегії літературної творчості українських письменників-художників міжвоєнтя. Львів : Видавництво Львівської політехніки, 2019. 392 с.
51. Мочернюк Н. Д. Українська література 20–30-х років ХХ століття у взаємодії з образотворчим мистецтвом: інтермедіальний дискурс : дисертація ... докт. філол. наук : 10.01.01 – українська література; 10.01.05 – порівняльне літературознавство. Київ, 2019. 421 с.
52. Муравецька Я. Кінематографічна інтерпретація «Кайдашевої сім'ї»: візуальні стратегії. *Науковий вісник МНУ імені В.О. Сухомлинського. Філологічні науки (Літературознавство)*. 2017. №2 (20). С. 150–154.
53. Наєнко М. Інтермедіальність як методологія. *Філологічні семінари*. 2016. Вип. 19 : Інтермедіальність: теорія і практика. С. 6–15.
54. Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь компаративістики. *Література на полі медій*. Збірка наукових праць відділу теорії літератури та компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. Київ : 2018. С. 12–36.
55. Нехорошев Л. Драматургія фільма : учеб. М. : ВГИК, 2009. 342 с.
56. Нич Р. Літературологія. Погляд на історію сучасної теоретико-літературної думки у Польщі. *Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ-ХХІ ст.* Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 12-37.

57. Новик О. Проблема дорослішання у часи війни в романах Сергія Жадана «Інтернат» та Маркуса Зузака «Крадійка книжок». *Літературний образ дитинства в часи кризи ХХ–ХХІ ст.* / наук. ред. К. Якубовської-Кравчик. Варшава, 2021. Вид. 1. С. 151–160.
58. Онікієнко І. Кітч в жанровій структурі роману С. Жадана «Депеш Мод». *Науковий вісник мну імені В.О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство)*. 2015. №2(16). С. 207–211.
59. Онікієнко І. Полідискурсивність роману Сергія Жадана «Інтернат». *Філологічні студії. Лінгвістика і поетика тексту*. 2019. Вип. 19. С. 77–90.
60. Підопригора С. В. Іронічний дискурс у повісті «Депеш мод» С. Жадана. *Науковий вісник Миколаївського державного університету ім. В.О. Сухомлинського: збірник наукових праць. Серія «Філологічні науки»*. 2013. Вип. 4.12(96). С. 190–194.
61. Поліщук Я. Ревізії пам'яті : літературна критика. Луцьк : ПВД «Твердиня», 2011. 216 с.
62. Покулевська А.І. Елементи кіномови в поезиці літературного твору: дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 – теорія літератури. Кіровоград, 2013. 197 с.
63. Просалова В. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури. Донецьк-Вінниця : ДонНУ, 2015. 153 с.
64. Просалова В. А. Інтертекстуальний аналіз: теорія і практика : навчальний посібник. Вінниця, 2019. 206 с.
65. Просалова В. Інтермедіальність як явище мистецтва і метод аналізу. *Філологічні семінари*. 2013. Вип. 16: Парадигма сучасного літературознавства: світовий контекст. С. 46-53.
66. Пуніна О. В. Засоби кіно мови в українській художній прозі 20-30-х років ХХ століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 – теорія літератури. Донецьк, 2011. 19 с.
67. Пухонська О. Літературний вимір пам'яті : монографія. Київ : Академвидав, 2018. 304 с.

68. Рисак О. Найперше музика у слові: проблема синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. Луцьк: Вежа, 1999. 402 с.
69. Ромм М.И. Избранные произведения : в 3-х т. Москва: Искусство, 1982. Т. 1. 576 с.
70. Романенко О. Семіосфера української масової літератури. Текст. Читач. Епоха. Київ : Приватний видавець Якубець А. В., 2014. 364 с.
71. Савостин И.Г. К употреблению термина «монтаж» в литературоведении. *Жанр и композиция литературного произведения: межвузовский сб.* Калининград, 1976. Вып. 2. С. 18–25.
72. Савчук Г.О. «Інтермедіальність» як категорія літературознавства й медіології. *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Серія : Філологія.* 2019. №81. С. 15–18.
73. Свербілова Т. Інтермедіальний синтез і візуалізація наративу в романі С. Жадана «Інтернат». URL : <https://www.academia.edu/37684720/>
74. Свербілова Т. Г. Взаємодія візуального і наративного рівнів у сучасному романі дороги («Інтернат» Сергія Жадана і «Похований велетень» Кадзуо Ішігуро). *Сучасні літературознавчі студії.* 2018. Вип. 15. С. 172–180.
75. Фесенко В. Література і живопис : інтермедіальний дискурс. Київ : Вид. центр КНЛУ, 2014. 398 с.
76. Федорів У. Мотив втраченого дитинства в романі Сергія Жадана «Інтернат». *Літературний образ дитинства в часи кризи XX–XXI ст.* / наук. ред. К. Якубовської-Кравчик. Варшава, 2021. Вид. 1. С. 84–94.
77. Філологічні семінари. Інтермедіальність: теорія і практика : збірник наукових праць. Київ : Логос, 2016. Вип. 19. 232 с.
78. Франко І. Із секретів поетичної творчості. Зібрання творів : У 50 т. Київ : Наукова думка, 1981. Т. 31. С. 45–119.
79. Харчук Р. Б. Сучасна українська проза : Постмодерний період : навчальний посібник. Київ : ВЦ «Академія», 2008. 248 с.
80. Ханзен-Лёве О.А. Интермедиальность в русской культуре : От символизма к авангарду. Москва : РРГУ, 2016. 450 с.

81. Цибулько О. Ностальгія та пустота : «Депеш Мод» С. Жадана у контексті альтернативних художніх систем. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*. 2011. Вип. 15. С. 297–300.
82. Циховська Е. Теоретичні дилеми поняття інтермедіальності. *Слово і час*. 2014. № 11. С. 49–59.
83. Шкловский В. Литература и кинематограф. Берлин : Русская универсальная библиотека, 1923. 59 с.
84. Штогрин М. В. Урбаністичні топоси сучасної української літератури: традиції та трансформації (2000 – 2014 рр.). URL : [http://elibrary.kubg.edu.ua/15332/1/Штогрин\\_дисертація.pdf](http://elibrary.kubg.edu.ua/15332/1/Штогрин_дисертація.pdf)
85. Шульга Д. Сергій Жадан: «Ворошиловград» не припадає до душі тим, хто уподобав «Депеш мод». URL : [kirovograd.rks.kr/ua/daily/2010/9/23](http://kirovograd.rks.kr/ua/daily/2010/9/23)
86. Юрчук О. О. Міфологізація радянського минулого в українському сучасному повсякденні (за романом «Депеш Мод» С. Жадана). *Актуальні проблеми слов'янської філології*. Серія : Лінгвістика і літературознавство : міжвуз. зб. наук. ст. Бердянськ : БДПУ, 2012. XXVI (Ч. 2). С. 201–209.
87. Юрчук О. У тіні імперії. Українська література у світлі постколоніальної теорії. Київ : ВЦ «Академія», 2013. 221 с.
88. Bazin A. *Adaptation, or the Cinema as Digest. Film Adaptation*. New Brunswick; NJ, 2000. P. 19–27.
89. Hansen-Löve A. A. *Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort und Bildkunst am Beispiel der Russischen Moderne. Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität : Wiener Slawistischer Almanach*. Wien, 1983. Sonderbd 11. P. 291–360.
90. Higgins D. *Horizons. The poetics and theory of the intermedia*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1984. 146 p.
91. Wolf W. *Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality. Word and Music Studies*, Amsterdam – N. Y.: Rodopi, 2002. *Vol.4: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*. P. 13–34.

92. Scher S.P. Notes Toward a Theory of Verbal Music. *Comparative Literature*. 1970. № 2. Vol. XXII. P. 147–156.
93. Schröter J. Discourses and Models of Intermediality. *Comparative Literature and Culture*. Purdue University Press, 2011. P. 8
94. Surma M., Wabik A. Żadan S. Woroszyłowgrad (komiks). Wrocław : Rita Baum. 2012. 36 s.