

**O. Shchelkunova**, student  
Institute of Philology, Taras Shevchenko University of Kyiv

**The renaissance model of the personality  
in ukrainian literature during XIV–XVI centuries**

*The article investigates the Renaissance model of the personality in Ukrainian literature during XIV–XVI centuries. Selected poems are analysed there. According to analyzed poems it is considered typical characteristics of the human Ukrainian Renaissance era. The value system of the individual is characterized on the historical background.*

**Key words:** *Ukrainian Renaissance era, personality, values, singers, poets, activity, efficacy, high morality.*

УДК 82.091

**Я. Юхимук**, асп.  
Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, Київ

**НЕМІМЕТИЧНИЙ ЕКФРАЗИС  
У РОМАНАХ П. ХЬОГА І В. ОРЛОВА**

*У статті здійснюється спроба демаркації меж екфразису та екфразичного опису, пояснюється доцільність використання письменниками неміметичного екфразису. Аналізуючи романи П. Хьога ("Тиша") та В. Орлова ("Альтист Данілов"), автор дає визначення терміну "екфразис" та окреслює головні його риси і функції.*

**Ключові слова:** *екфразис, музичний екфразис, інтермедіальність, магічний реалізм, постмодернізм, П. Хьог, В. Орлов.*

Досліджуючи інтермедіальне поле у літературі другої половини ХХ століття, неможливо оминати тему екфразису. Як зазначає Л. Генералюк [Генералюк, 2013], нині спостерігається настільки серйозне захоплення екфразисом, що це вже нагадує пандемію, котру варто спинити. Ця думка є слушною, адже, визнаючи будь-який опис мистецького твору як екфразис, дослідники, як зазначає Т. Бовсунівська, (Н. Гудмен, В.Т. Мітчел, Е. Панофський [Бовсунівська, 2013]) розмивають демаркаційні межі самого поняття і воно дедалі стає все більш незрозумілим і суперечливим. Щоб зупинити цей деструктивний процес, треба сформувану уніфіковану дефініцію, але у ХХІ сто-

літті саме поняття "твір мистецтва" настільки змінилося, що нині важко зрозуміти різницю між витвором сучасного мистецтва і продуктом маскульту. Зважаючи на цей факт, зазначимо логічність збільшення неміметичного екфразису в літературі зламу ХХ–ХХІ століть, спростувавши протилежне твердження сучасних науковців [Яценко, 2011].

Основною проблемою виявлення екфразису в тексті постає відсутність об'єктивних критеріїв, котрі б сприяли формуванню єдиного визначення даного терміну. Орієнтуючись на такі вимоги як експресивність, наративність, репрезентативність та імагологічність, не варто забувати про те, що екфразою називають не просто художній опис, а створений письменником образ твору мистецтва, який є результатом перетворення візуального або аудіального меседжа на літературний текст.

Розглядаючи екфразис з семіотичної точки зору, будемо суголосні Є. Фаріно, котрий вважає, що між описом реального та вигаданого твору мистецтва немає ніякої різниці, оскільки в будь-якому разі відбувається перекодування тексту з музичного в літературний формат. Леонід Геллер [Геллер, 2002], коментуючи цю думку, однак, зазначає, що "елементарна різниця" полягає в тому, що "вигадані треба створити", а "вже існуючі вміти передати".

Варто зазначити також і те, що *міметичний екфразис* (атрибутивний) є найбільш генетично близьким до поняття мистецтва у Древній Греції [Коплстон, 2003], котрим вважали процес перетворення матеріалів на твір. Нині мистецтво вважається не мімікрією, а створенням особливого простору (світу), в якому можуть існувати й твори інших видів мистецтв – це у повній мірі відображає тяжіння людини до синкретизації, що реалізовується шляхом синергії на всіх рівнях її життєдіяльності.

Об'єднавши ці думки, можна вивести тезу, що в кожному конкретному творі письменник обирає той спосіб створення амбівалентного мистецького простору, який буде відповідати його стилю та концепції наративної ідентичності. І якщо міметичний екфразис дозволяє йому лише продемонструвати власну обізнаність, обтяжуючи необхідністю роз'яснити зміст невідомого читачеві твору, то неміметичний (міметичний неатрибутивний [Яценко, 2011]) екфразис спрощує це завдання, пропонуючи читачеві знайти у своїй пам'яті відповідник.

Аналізуючи твори П. Хьога [Хьог, 2012] і В. Орлова [Орлов, 2010], можна спостерігати співіснування міметичного музичного екфразису з його антиподом, який в даному випадку реалізується через описання тиші, що звучить. Звичайно, йменування екфразисом опису порожнечі здається неможливим, але вищезгадані автори перетворюють мовчанку на паузу, наповнюючи її мелодикою емоційного стану персонажів, тому функціонально "тиша" у прозі наближується до "музики", оскільки і та, і інша, самі по собі не мають змісту – змістом їх наповнює автор (програмна музика), або ж сам реципієнт.

Петер Хьог – письменник, якого називають як готичним письменником, так і представником постмодерну чи магічного реалізму. Скоріше за все, причина невизначеності стилю виникає через поліфонічність тексту, що, з огляду на широку вживаність екфразису, виказує риси роману-екфразису, досить розповсюдженого серед постмодерністів жанру. В романі "Тиха дівчинка" (переклад оригінальної назви "Тиші"; видана у 2006, перекладена і видана українською 2012 під назвою "Тиша") Хьог проявляє себе саме як постмодерніст, перетворюючи мляву розповідь про клоуна-музиканта на детективну біганину, в ході якої виявляються "джеймсбондівські" риси головного героя, головна мета котрого – врятувати незвичайних дітей від цинічних дорослих. Та роман можна віднести і до магічного реалізму, оскільки в буденному житті головних героїв з'являється магія, яка остаточно переконує читача у нереальності подій.

"Кожній людині від народження Всесвіт визначив свою тональність – і Каспер міг її почути..." – перше речення роману діє на читача мов звук камертону і ось вже кожен починає пошук тону, в якому може звучати його внутрішній світ, думати про зміни цього "оригінального налаштування" протягом життя і про залежність його від різних життєвих ситуацій. Це свідчення того, що мета письменника досягнута – читач, залежно від рівня його музичних знань чи прагнення дізнатися більше, включається у гру чи відкладає книгу, відчуваючи розчарування. З огляду на недостатній рівень музичної обізнаності, читачі вважають "Тишу" мало не провальним романом і називають його невдалою спробою відтворити "Сміллу" (роман "Смілла та її відчуття

снігу"), змінивши декорації та дещо відкоригувавши сюжет. Насправді схожість пояснюється тим, що зазвичай будь-який митець прагне у творі зобразити себе, а тому Хьог, якому властива поведінка аутиста (близько 20 років датський письменник обмежує свої контакти з зовнішнім світом, займаючись самоспостереженням), звертає увагу на оригінальність речей, непомітних для звичайного міського жителя-екстраверта, тому для створення наближеної до реальності картини він використовує літературний аналог художньої техніки сфумато, улюблений прийом Леонардо да Вінчі, котрий дозволяє як "розмити" зображення, так і виокремити конкретний об'єкт у аморфній масі.

Головний герой роману – всесвітньо відомий клоун і музикант Каспер Кроне, поціновувач творчості Й.С. Баха і гравець в покер, нащадок артистів мандрівного цирку, позбавлений громадянства у рідній країні, не просто 42-річний чоловік без надії на щасливе особисте життя – він шукач високої, божественної тиші, котра майже повністю зникла у оточуючому його світі (пошук тиші уподібнюється пошуку істини). Дуже рідко трапляються люди, які поглинають звуки інших, не лишаючи жодного сліду – так вони дарують тишу і спокій (схожим персонажем є Гренуй Зюскинда). Зустрівши Клару-Марію, дівчинку-тишу, Каспер прагне постійного контакту з нею, хоч і зізнається собі, що почувається з цією дитиною досить незручно.

Кроне має унікальний дар – чути як енергетичні вібрації людини створюють навколо неї звуки (у творі вказується, що він чує не одну ноту, а тональність, котру можна з'ясувати тільки у випадку звучання акорду або мелодії). Кожну тональність він оживлює власним описом музики, котра, нібито, лунає зсередини людини, сповненої певних емоцій і так ми дізнаємося, що:

*Ре-мінор – безвихідь, смерть,*  
*Мі-мінор – горе, стрес, неспокій,*  
*Фа-мінор – самогубство (Струнний квінтет Шумана – Стіне-3),*  
*Ля-мінор – наполегливість, серйозність,*  
*Сі-мінор – мир, споглядання, драматичність, інтровертність,*  
*одухотворення (меси Баха і Бетховена);*  
*До-мажор – життєрадісність, безмежне щастя (Симфонія №41 Моцарта – Соня, коханка Кроне; Квартет Моцарта – Кронне + Стіне),*

*Ре-мажор – радість (тональність, в якій Бетховен чув Гете),  
Ре-бемоль-мажор – очікування з передчуттям ре-мажору  
(ще ненароджена дитина),*

*Мі-мажор – сяння, зелений колір, оптимізм (Стіне-1, Партита  
№3 Баха),*

*Мі-бемоль-мажор – сподівання, печаль (Фортепіанне тріо  
Шуберта – оголошення про знайомство в Інтернеті; мари Ба-  
ха – Франц Фібер; Органна тріо-соната Баха – Клара-Марія),*

*Фа-мажор – довіра, зелений колір,*

*Ля-мажор – небезпека, інтелект (Стіне-2; Прелюдія Шопена –  
квартира Стіне),*

*Ля-бемоль мажор – співчуття.*

Концепція звучання людей, побудована автором у свідомості головного героя, отримує обґрунтування у поясненні принципу звучання дзвонів: той тон, на який вони налаштовані (вираховується ще до відливки металу), стає основним тоном у мажорному чи мінорному тризвуці, котрий формується обертонами (додатковими "ехо-звуками"), що майже не розрізняються на віддалі, зливаючись у суцільний дзвін чи гудіння (залежно від висоти). Тож, звучання кожної людини можна почути лише тоді, коли вуха налаштовані на те, щоб почути, а сам слухач знаходиться на достатній відстані від джерела звуку. Аби донести до читача велич звучання людської душі, автор прив'язує до багатьох тональностей твори Баха: відчай ре-мінору починає звучати "Чаканою" Баха з циклу для скрипки соло, радість ля-мажору наповнюється звуками музики Шопена. Твір розраховано на інтелектуального читача, який в змозі вловити інтертекстуальність музичних алюзій сюжету, однак, автор здійснює спробу створити музичний простір і для тих, хто не знайомий зі спадщиною музичних класиків.

Виникає питання: чи не обтяжує екфразис текст, роблячи його недоступним для розуміння пересічного читача? Так, якщо це міметичний екфразис, адже не кожен, хто вміє читати, бачив і чув ті самі витвори мистецтва, про які згадує письменник, але – ні, якщо об'єкт екфрази був вигаданий автором, або "сфуматований" ним, як-от: "Коли люди б'ються – завжди звучить якась музика. Але досі обиралися не ті твори. Якби вони згадали про Баха, то

уникли б кровопролиття. Така музика, як ця, веде до примирення [...] Каспер віддався музиці. Вона розкрила серце, як відкривають банку очищених томатів. Його власне серце, серця військових, серце Стіне [...] Навколо них стояла тиша, туман надавав музиці ту камерність, котрої зазвичай не буває, коли граєш під відкритим небом. Ніби між Міністерством закордонних справ, мостом, платформою та Національним банком виник раптом концертний зал". Автором роману згадується композитор, але не сказано, що виконана Кроне музика – твір Й.С. Баха.

Неміметична музична екфраза, реалізована за рахунок концепту "зовнішньої тиші + внутрішнього звучання", якнайповніше розкриває головну відмінність екфрастичного опису музики від власне екфразису – наявність меседжу, що сенсуалізує вербальне полотно. *"Жіноче не має певного звуку. Не має певної тональності. Не має певного кольору. Жіноче – це процес. В той момент, коли домінантний септакорд затихає субдомінантною мажорною тональністю, в цей момент стає чутним жіноче"*. Так опис стану чоловіка, коли він намагається досягнути жіночу природу стає зрозумілим не лише музикантам, котрі знають, що послідовність домінанта-субдомінанта суперечить законам гармонії, але вносить свіжість у звучання, і ерудитам, які розуміють тонкощі субординації, і пересічному читачеві, котрий знаходить підтвердження тому, що жіноча психологія вкрай складна і заплутана.

Якщо П. Хьог захоплено вивчає жіночу емоційну природу ("Сміла та її відчуття снігу", "Тиха дівчинка"), подаючи резюме у вигляді афоризмів, – В. Орлов концентрується на чоловічому світобаченні, створюючи для читача альтернативну реальність, у якій демони, домовики і привиди є не менш "реальними" і цілісними, ніж звичайні люди (тетралогія "Останкінські історії").

Як зазначають сучасники Орлова, тема "нечистої сили і музики" помітно вичерпувалася протягом написання тетралогії – достатньо порівняти градус напруження сюжетної лінії і розвитку головних героїв першого роману "Альтист Данілов" (1980) і заключного – "Камергерський провулок" (2008). Легкий і грайливий тон, яким просякнута перша книга циклу, справді нагадує атмосферу мистецького середовища, у якому спокійно може існувати добрий демон-напівкрівка Володимир Олексійович Данілов.

На момент активного розгортання сюжету Данілов перебуває на межі депресії: він, демон, має спілкуватися з домовими, особисте життя не склалося, його дорогий інструмент вкрадено, а однокашник прибуває "звідти", щоб повідомити про ймовірність знищення його сутності, оскільки таке олюднення – небезпечний прецедент.

На відміну від роману П. Хьога тут бачимо зв'язку "людина-інструмент", тому "звучать" не всі персонажі оповіді, а лише музиканти:

*Скрипка – нервовість, самозакоханість, снобізм, ніжність (Коренєв, Зємскої),*

*Альт – "тонка натура", скромність, тактовність, делікатність (Данілов, Чехонін, Чесноков),*

*Віолончель – нахабність (Туруканов)*

*Контрабас – обмеженість (старий музикант, який за всю кар'єру не побачив краси музики),*

*Флейта – фрагментарність (Бочаров, Садовніков),*

*Гобой – довіра, щось забуте (Стрекалов),*

*Кларнет і валторна – минуле, друге "я" (Данілов),*

*Труба – активність (Тартаковер),*

*Ударні – війна, грубість,*

*Гітара – вільний прояв своєї суті (Кармадон).*

Невпевнений у собі Володимир Олексійович – альтист (цей інструмент обирають або ті, кому не далася віртуозна гра на скрипці, або ж – великі ентузіасти, котрі бажають довести, що "скрипка більшого розміру" теж може показати красу музики; стрій – як у віолончелі).

Щоб привернути увагу вподобаної ним жінки, Данілов зважується на експеримент, виконавши музику, написану "машинами": *"А что, неужели мне действительно слабо сыграть за скрипку?" Тут же он упрекнул себя в малодушии, нечего и вообще подымать шум – и инструмент его хорош да и собственные его мечты о музыке возносили альт на такую высоту, на какую и скрипка, пусть даже из Страдивариевых рук, взлететь не могла".*

Так йому трапляється нагода зіграти соло у Симфонії Перелєгіна. Цей твір досить детально описаний, однак, не існує поза літературним твором, тому можемо говорити про вияв неміме-

тичного екфразису в романі "Альтист Данилов". Другим виявом досліджуваного явища є тиша, сповнена звуків, котрі лунають лише всередині людини. Гуру цього напрямку – скрипаль Микола Борисович Земской *"[...] принял в творчестве новую веру, по ней сочиненные им звуки должны были возникать лишь внутри предполагаемых слушателей"*. Головним філософським підґрунтям нової музичної "віри" були слова "древніх": *"Из наших пяти чувств слух несомненно меньше других благодетельствован естественными наслаждениями"*. Щоб подарувати слуху справжню насолоду, скрипаль пропонує звернутися до себе і воскресити в пам'яті прекрасні звуки, які стали недоступними через суєтність і шум цивілізації.

Ця концепція не нова – Орлов запозичив її в Джона Кейджа, американського композитора, філософа, музикознавця, поета і художника. Написана американцем п'єса "4'33'" ("Чотири тридцять три" або "Чотири хвилини тридцять три секунди") мала три частини і могла "виконуватися" будь-яким музичним складом, бо змістом "музики" є супутні шуми, що оточують слухачів, в той час як "виконавці" непорушно чекають кінця твору. Вперше "виконана" 1952 року, п'єса не перестає збирати повні зали шанувальників творчості Джона Кейджа.

*"Он стал играть, но никаких звуков Данилов не услышал. Прощание с гостиницей, видно, было элегическое, что-то произошло у Земского в Тамбове, смычок проплывал мимо струн на малом от них расстоянии в задумчивости и грусти. Поначалу Данилов с любопытством следил за смычком, намереваясь, как глухой по движениям губ собеседника – слова, угадать музыку, сочиненную Николаем Борисовичем. Но не угадал. Музыка, верно, была новая и Данилову недоступная"*.

Те, що спочатку здавалося Данилову дивним, надихнуло його на власні експерименти, котрі з забавки, що демонструвала читачеві банальну підбірку класики, поступово перетворилися на незбагненну європейцем музику, збагачену екзотичними тембрами:

*"Увлекишись самим процессом выражения своих мыслей и чувств, Данилов обратился и к другим музыкальным школам с их особыми законами и сладостями – негритянской, индийской и дальневосточной. И стали звучать в нем маракасы, ситары,*



*рабобы, сямисэны, кото, бамбуковые флейты – сякухати. [...] Реже других инструментов Данилов использовал альт [...] Музыкальная система Данилова, теперь уже его собственная, усложнялась, импровизации его были неожиданные и упоительные, а что касается его предполагаемых исследователей, то для них, считал Данилов, эта его внутренняя музыка могла оказаться и загадкой".*

Розкриваючи свої думки в процесі створення музичного твору, музикант несподівано дізнається, що він не є пласкою парсуною, котра звучить гугнявим тембром (зниклого) альта – його демонічна сутність відкривається у багатоголосі інструментів, котрих немає у партитурі класичного твору. Вмикаючи на повну гучність думки Данилова і його музику, екфразис В. Орлова створює ефект "дисфумато" – звукового "прозріння", яке розкриває зміст через форму (термін даний за назвами інструментів).

Спостерігаючи за процесом створення музичного твору, можна збагнути вислів "тиша, що звучить": індивід створює уявний звуковий простір, перебуваючи у звуковій ізоляції. В реальності цей процес доступний кожному, хто має хоча б відносний музичний слух, тому, в процесі прочитання метатексту, що містить асоціативні гачки, знайомі певному культурному прошаркові, кожен читач може стати "композитором", навіть якщо він не має музичної освіти.

Проаналізувавши твори Хьюга і Орлова, можемо визначити **екфразис** у тексті як *мистецький прийом, котрий вербалізує твір іншого виду мистецтва і є ризомою на шві інтермедіальності та інтертекстуальності*, оскільки містить у собі головні риси, притаманні цим полям: цитатність, наративність, репрезентативність та імагологічність. Відсутність назви референта не повинна ставати причиною для дискримінації неміметичного екфразису, зокрема музичного, оскільки музика (за виключенням програмних творів) не копіює об'єкт, але створює образ іншої реальності, тож в цьому випадку говоримо про подвійне перекодування (реальність – музика – література), котре створює ефект вікна, прочиненого в інший мистецький простір. Таким чином отримує реалізацію інспіраційна функція екфразису,

котра зближує митця і реципієнта, оскільки перший відчув нахнення, переживаючи враження від прослуховування музики, яка згодом знайшла місце у його літературному творі, а другий відчувши потребу долучитися до цих переживань, шукає (в пам'яті чи фонотеці) відповідник музичного твору, який творить екфразис у літературному тексті.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под редакцией Л. Геллера. – М.: Изд-во "МИК", 2002. – С. 5–23.
2. Генералюк Л. Ефразис у контексті *correspondence des arts* // Наукові записки. – Випуск 114. – Серія: Філологічні науки. – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2013. – С. 52–77.
3. Экфразис: Вербальні образи мистецтва: монографія / за ред. Т. Бовсунівської; пер. з англ. І. Малішевської, з пол. та рос. Д. Литовченка. – К.: ВПЦ "Київський університет", 2013. – 237 с.
4. Исулов К.Г. Эстетические возможности экфрасиса // Интермедальность в русской культуре XVIII–XX веков. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2008. С. 79–89.
5. Коплстон Ф. История философии. Древняя Греция и Рим. Т. I. / Пер. с англ. Ю. А. Алакина. – М., 2003. – 335 с. ISBN 5-9524-0297-6.
6. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. – М.: Академический проект, 2012. – 202 с.
7. Орлов В. Альтист Данилов. – М.: АСТ, 2010. – 512 с. – (Книга на все времена).
8. Печонова Я. В. Художній текст як музична партитура в романі М. Павича (інтермедійний аспект) // Літературознавчі студії, 2014. – Випуск 42. – Ч. 2. – С. 194 – 203.
9. Фарыно Е. Семиотические аспекты поэзии о живописи // Russian literature. – 1979. – Vol. VII. – P. 65–94.
10. Петер Хьог. Тиша / пер. В.М. Верховня. – Харків : Фоліо, 2012. – 509 с. – (Карта світу).
11. Яценко Е.В. "Любите живопись, поэты.": Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопр. философии. – 2011. – № 11. – С. 47–57.
12. Brown C.S. The Relations between Music and Literature as Field of Study // Comparative Literature. – 1970. – Vol. XXI, No 2. – P. 98–105.
13. Bruhn Siglind. Some Thoughts Towards a Theory of Musical Ekphrasis. <http://www-personal.umich.edu/~siglind/ekphr.htm>
14. Heffernan J. A. W. Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery University of Chicago Press, 2004. – 257 p.

Стаття надійшла до редакції 24.04.15

**Я. Юхимук**, асп.  
Институт литературы им. Т.Г. Шевченко НАН Украины, Киев

### **Немиметический экфрасис в романах П. Хёга и В. Орлова**

*В статье осуществляется попытка демаркации границ экфрасиса и экфрастического описания, утверждается целесообразность использования писателями немиметического экфрасиса. Анализируются романы П. Хёга ("Тишина") и В. Орлова ("Альтист Данилов"), автор дает определение термину "экфрасис" его черты и функции.*

**Ключевые слова:** экфрасис, музыкальный экфрасис, интермедийность, магический реализм, постмодернизм, П. Хёг, В. Орлов.

**Y. Yukhymuk**, post-graduate stud.  
Shevchenko Institute of Literature National Academy  
of Sciences of Ukraine, Kyiv

### **Non-mimetic ekphrasis in the novels by P. Høeg and V. Orlov**

*The article concerns issues of recognizing and using the non-mimetic ekphrasis. Much attention given to the difference between terms ekphrasis and ekphrastic description. It is analyzed features and functions of music ekphrasis in the novels by P. Høeg ("The Quiet Girl") and V. Orlov ("Violist Danilov").*

**Keywords:** ekphrasis, musical ekphrasis, intermediality, magic realism, postmodernism, P. Høeg, V. Orlov.

УДК 82-929

**О. В. Якименко**, канд. філол. наук, асист.  
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

### **АНТИВОЄННА НОВЕЛІСТИКА НАТАЛІ РОМАНОВИЧ-ТКАЧЕНКО В КОНТЕКСТІ ЛІТЕРАТУРИ "ВТРАЧЕНОГО ПОКОЛІННЯ"**

*У статті досліджено антивоєнну малу прозу Наталі Романович-Ткаченко в контексті літератури "втраченого покоління". На матеріалі творів "В країні горя й руїни" та "Стефан з Синевіцька Вижнього" окреслено ідейно-тематичні виміри, визначено жанро-стильові й поетикальні особливості антивоєнної прози письменниці. Розкрито природу жіночого бачення війни.*

**Ключові слова:** "втрачене покоління", поетика, психологізм, критична ситуація, потік свідомості.