

*Doroshenko K.S.*, Ph.D.,  
Institute of Philology of Taras Shevchenko

## PHILOSOPHICAL CONCEPT OF LANGUAGE GAMES IN THE TEXT BOOK “SIMPLE LANGUAGE”

BY MARIANNE KIYANOVSKA

*The article investigates the examples of Marianna Kijanovska's language play on the audio, graphical, lexical levels in the light of philosophical concepts*

**Key words:** *language play, analytic philosophy, postmodernism, sound play*

УДК 821.133.1.131 П. Модіано

*Доценко Н. В.*, асист.,  
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

## ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОГО КОДУ ПРОЗИ ПАТРИКА МОДІАНО

*Стаття присвячена розгляду інтермедіальної взаємодії мистецтва літератури та кінематографу, а саме особливостям семіотичного аналізу художнього твору, де залучені ряди вербального та візуального порядку. У статті висвітлені основні риси кіномови та принципи її інтермедіальних сполучень з мовою природною. Особлива увага приділена механізмам оприявлення інтермедіального коду у романах Патріка Модіано та засобам їх репрезентації.*

**Ключові слова:** *інтермедіальність, медіа, код, кіномова, дифузія.*

Виникнення новітніх мистецтв, таких як кінематограф, на порубіжні ІХХ-ХХ ст. докорінно змінило світоглядні парадигми людства. Новий принцип світосприйняття значною мірою позначився на художніх творах інших мистецтв, долучивши нові художні техніки до їх мистецького арсеналу. Особливого впливу зазнало мистецтво літератури, оскільки саме література найяскравіше репрезентує наявність міжмистецьких зв'язків (Ю. Лотман). Літературний текст потребує максимального залучення свідомості читача, що поєднує множину різних видів письма, як результат перетину різних культур (Р. Барт). Через залучення різних мовленнєвих структур відбувається процес художніх трансформацій, що характеризує літературний твір як сенситивний та художньо пластичний. Вплив кінематографічних технік на твори сучасної

літератури обумовили процес художньої транспозиції, що дозволило виявити характерні риси взаємодії даних мистецтв.

У 1965 р. для позначення концепціонального злиття кількох видів мистецтв, або ж медіа, Дік Хіггінс, представник течії «Флюксус», вжив термін «інтермедіальність», який більш ніж за століття до нього ввів С. Коллідж у 1812 р. для позначення наративних функцій алегорії. Через двадцять років у 1983 р., відштовхуючись від культурологічної проблеми, О. Хансен-Леве виокремив поняття інтермедіальності у статті «Проблема кореляції мовного та образотворчого мистецтв на прикладі російського модерну». Зазначені у розвідці положення, автор значно поглибив у монографії «Інтермедіальність у модернізмі» (2006 р.), закріпивши визначення терміну. Інтермедіальність – *Intermedialität* (нім.) – є перекладом однієї мови мистецтва на іншу в рамках культури, або ж поєднанням між різними елементами мистецтва у мономедійному (література, живопис тощо) чи мультимедійному (театр, кіно тощо) тексті. Такі моделі, зазвичай, мають мультимедійні презентації в системі будь-якої художньої форми, так само як і моделі мономедійні, в яких встановлені межі інтеграції через особливі умови синтезу в рамках медіазон, де існують гетерогенні медіуми, як просторові, так і часові [Хансен-Леве О., с. 292].

Дослідження інтермедіальних відношень кінематографа та літератури пролягає у площині семіотичного аналізу. Процес запозичення літературним твором художніх технік кіно передбачає перекодування художньої мови одного мистецтва (іконічного) мовою іншого (вербального). Перекодування даного типу передбачає кілька рівнів взаємодії та трансформації. Розширюючи класифікацію А. Гіра, запропоновану ним для визначення взаємовпливу вербального тексту та музики, І. Е. Борисова пропонує застосувати її у визначенні вербально-іконічних кореляцій [Борисова И. Е., с. 20]. До першого рівня (мистецтво як означуване) дослідниця відносить ситуацію, в якій література прагне запозичити засоби виразності іншого мистецтва, використовуючи їх для створення нового образного матеріалу. Візуальна природа кінематографа передбачає фотографічну природу образу. Фотографічний знімок чи то людини, чи то предмету відображає суму поєднання багатьох своєрідних образотворчих, стилістичних композиційних елементів, які викликають враження саме у своїй сукупності. Якщо літературі, як мистецтву слова, для створення образу потрібно використати кількісно більше вербальних елементів, то кіно продукує місткий, стислий, але водночас насичений художній образ. На другому рівні знаходяться композиційні, структурні збіги, коли одне мистецтво тяжіє до відтворення техніки композиції іншого мистецтва чи використання його типових форм. Композиційна техніка кінематографа, а саме монтаж, передбачає фрагментованість оповіді. Така почленованість

з одного боку призводить до створення оповідних лакун, ненаповненість яких додатковим змістом, дозволяє сприймаючому наповнити їх самостійно. Співставлення окремих частин оповіді розширює композиційні рамки окремого твору, даючи можливість митцю реалізовувати несподівані сюжетні вигини. На третьому рівні (мистецтво – референт) література прагне оволодіти образом художнього світу іншого виду мистецтва. Проектор, як головний винахід кінематографу, переносить свій принцип відображення дійсності у формування кінематографічного твору. Поєднання функцій об'єктивного спостерігача та суб'єктивного вибору ракурсу створює особливу світоглядну матрицю, яка дозволяє безпристрасно відображати оточуючий світ крізь призму особистісного сприйняття цього світу.

Оповідь іконічної природи, яку створювало мистецтво кіно, викликала неабиякий інтерес у знавців теорії знаку, які прагнули охарактеризувати й систематизувати особливості «художньої мови» нового з погляду історії мистецтва. Концепція «мови кіно» склалася під впливом лінгвістичних теорій у 50-60-ті роки. Хоча перші елементи «лінгвістичного» підходу можна побачити вже у роботах С. Ейзенштейна кінця 20-тих років, зокрема у збірці «Поетика кіно» (1927), до якої долучилися Ю. Тинянов, Б. Ейхенбаум, В. Шкловський. Першою спробою систематизації й послідовного викладення норм «кіномови» стала робота англійського дослідника Р. Споттисвуда «Грамматика кіно» [Spottiswoode R.]. Водночас, у 50-тих роках ХХ ст. у західному кінознавстві утвердилася концепція «безструктурного екрану», який «копіював» світ таким, яким він є. З. Кракауер у своїй праці «Природа фільму» (1960) зазначав, що самотність кінематографу проявляється у творах найменш свідомо вибудованих, найменш структурованих, де автор постає лише безпристрасним фіксатором матеріалу дійсності на плівці [З. Кракауер]. Визнав наявність кіномови А. Базен у доробку «Еволюція кіномови», де розділив кіно, як на безструктурний «зліпок» реальності, так і на кіно зі структурним підходом творення образності [Базен А., с. 47]. Натомість вітчизняний геній кіно С. Ейзенштейн був глибоко переконаний у структурній природі кінотвору. На його думку дійсність, як матеріал для істинно художнього фільму, повинна бути образною вже сама по собі, або ж пройти глибинну творчу «переробку», свідомо структуруючись на всіх етапах творення фільму [Разлогов К., с. 9]. На підтримку радянського режисера виступив англієць П. Уоллен, що дослідив проблеми семіотики кіно у праці «Знаки й значення в кіно» (1969), основну ідею якого підтвердив К. Метц: «Виходячи з досліджень радянського теоретика сучасні автори прагнуть вибудувати нову систему, спираючись одночасно на передові досягнення науки у різних галузях: естетики, семіотики, психології, лінгвістики тощо» [Metz С., р. 41]. Суголосним

виступає й твердження відомого кіномитця й дослідника П. Пазоліні, який визначив аудіовізуальний ряд як «письмову мову дії». На його думку сама дійсність містить відповідні образи-знаки (предмети, жести, зовнішній прояв настрою), що послуговують словником для кінематографіста [Разлогов К., с.12]. К. Разлогов у статті «“Мова кіно” й будова фільму», що стала передмовою до збірки «Будова фільму» (1984), відмічає гетерогенну природу екранної експресії, оскільки на різних рівнях вона охоплює різні типи смислових структур, спираючись на різні комунікативні механізми, пов’язані з фізіологією та психологією сприйняття, використовує техніки, афектовані даностями соціокультурного порядку та закономірностями функціонування кіно. Автор вважає одним з головних парадоксів екранного аудіовізуального ряду те, що будучи семіотично й комунікативно автономною, кіномова у своїх конкретних проявах (фільмах, телепередачах) вибудовує предметний світ, елементи якого вже постають семантично значимими. Зогляду на це, дослідження трансформації аудіовізуального матеріалу під час його залучення до твору, тобто структурування у момент перенесення на екран, постає ключовим у цілій низці науково-мистецьких розвідок протягом кількох останніх десятиліть [Разлогов К., с.11].

Спроби наблизити правила кіномови до лінгвістичних законів, здійснені ще у 20-ті роки ХХ ст. Р. Канудо, Л. Деллюком та В. Ліндсеєм, зустріли гостру критику з боку У. Еко, який виклав своє бачення даної проблеми у численних розвідках 60-тих рр., зокрема «Про почленування кінематографічного коду» (1967), «Відсутня структура» (1968), «Кант і качконіс» (1997) [Еко У.]. Заперечуючи прості аналогії мови кіно з природною мовою, У. Еко ввів термін кінематографічний «код», який набуває якостей полісемічного повідомлення з відсутньою жорсткою детермінацією. Наступний підхід, запроваджений науковцем, полягав у зміщенні акценту аналізу у бік феноменології сприйняття, що дало змогу розглянути іконічний знак як довільний, конвенційний та невмотивований, який не стільки відтворює якості предмета, скільки передає його мисленнєву репрезентацію [Усманова А. Р., с.2]. Ширше розуміння кіномови втілене в ідеях У. Еко, Ю. Лотмана, П. Серіо дещо протиставлялося теорії «універсальної мови» (Ч. Пірс, Ф. де Соссюр, Р. Якобсон), яка визначалася як прозорий посередник комунікації, що репрезентує речі в їх опосередкованості, де слова відповідають речам, а мова виступає лише необхідним інструментом. Тим не менш, У. Еко вважав мову кінематографу автономною, самостійною учасницею символічного обміну, що втілює дискурсивну реальність суб’єкта, який користується мовою [Установова А. Р., с. 3].

Проблема визначення кінематографічного коду бере свої витоки з теорії А. Мартіне, який розробив вчення про подвійне членування вербальної

мови, елементарними одиницями якої виступають фонемі та морфемі [Еко У., с.181]. У праці «Відсутня структура» (1968) У. Еко детально розглядає різні типи кодів з метою визначення основних принципів мови кінематографу. Проводячи аналогію з мовою природною, дослідник називає об'єкти, що складають кадр, іконічними семами, які є не фактами реальності, а продуктами конвенції. Такі елементарні частини не відповідають фонемам, а постають одиницями значення. Кадр, у свою чергу, уособлює більшу одиницю, яка функціонально суголосить повідомленню, тобто семі. Науковець доводив, що кіномова є кодом з потрійним членуванням, де синхронно подані семи, утворюючи різні комбінації, містять менші знаки, але за допомогою коду сприйняття можуть розкладатися також на фігури. Сукупність семантичних одиниць формує синтагми, які створюють парадигматичне поле, принципами організації якого можуть виступати наративні коди, закладені у фільмі «граматикою» монтажу тощо [У. Еко, с.204-216]. Даний аналітичний екскурс доводить наявність принципів вербальної мови, що взаємодіють з «матеріалом» іншої, візуальної природи, яка вносить свій неповторний ефект реальності (*effet du réel*) через залучення коду сприйняття, який розширює розуміння процесу взаємодії вербального та візуальних кодів у художньому творі.

Літературні твори сьогодення, вбираючи нові техніки та художні прийоми кінематографу, демонструють наявність мистецької дифузії, що репрезентує інтеремедіальну взаємодію вербального та візуального коду. На думку О. Хансен-Леве, зустріч кодів різної природи призводить до трьох можливих результатів: або до заміщення одним кодом іншого (повного або часткового на рівні змісту чи форми), або ж до їх змішання, тобто наявності елементів як одного, так і іншого, або ж до споріднення, яке продукує новий, третій код, якому притаманні ознаки як першого, так і другого учасників взаємодії [Исагулов Н., с. 5]. Визнання природної мови такою, що має подвійну артикуляцію, а кіномови, відповідно потрійної, завдяки дослідженням У. Еко, при взаємодії візуального коду з вербальним, матимемо третій варіант взаємовпливу. Вплив кінематографічного коду на літературний твір, призведе до появи якісно нового твору, організованого за принципами лінгвістичного порядку, що викликатиме абсолютно нові семантичні утворення за рахунок наявності коду сприйняття. Кінематографічний код потрійної артикуляції, який вже містить принципи організації вербального коду, надасть візуального ефекту, або ж візуалізації, що підсилиться за рахунок коду сприйняття, і утворить вербальний ряд з потрійним членуванням. Зогляду на зазначені вище позиції О. Хансен-Леве та І. Е. Борисової, основними рівнями процесу перекодування виступають: рівень формування художнього образу, який знає найбільш відчутних трансформацій при взаємодії кодів різної природи,

структурний рівень, який формується з урахуванням принципів організації художнього матеріалу обох мистецтв, та рівень світоглядної парадигми, вираженої вербальними засобами, яка репрезентує нове світобачення митця, що пронизує увесь твір, передаючись читачеві.

Такого роду інтермедіальний взаємовплив спостерігаємо у творах сучасних письменників-новороманістів, які зумисне долучали прийоми візуального мистецтва до своїх праць. Яскраві приклади візуалізації вербального знаходимо у творчості французького письменника Патріка Модіано, романи якого створюють ефект фільму. Магістральною темою творчості письменника є тема пам'яті. Сама природа даного феномену відсилає нас до особливостей людської психіки. Процес творення спогадів актуалізує як сферу візуальних образів, так і поле вербальної інтерпретації. Таким чином, художній «матеріал», використаний автором під час написання його романів, вже мав риси імагінативності, що зближують мистецтво літератури з мистецтвами іконічної природи. Принцип художньої побудови творів Патріка Модіано, репрезентований через специфічну конструкцію текстових пластів та характерну фрагментованість оповіді, свідчить про залучення мистецьких технік кінематографу, що позначається на світоглядних патернах, виражених письменником крізь призму світобачення героїв. Очевидна присутність прийомів кіномистецтва та тяжіння літературного тексту до створення ефекту візуалізації, свідчить про наявність як вербального коду, так і візуального коду, у романах автора.

Такий інтермедіальний взаємовплив двох кодів різної природи, згідно розглянутих вище підходів, створює новий оригінальний код у межах літературного тору, який набуває рис твору кінематографічного. Особлива образність романів викликає візуальний ефект «бачення», що свідчить про вплив візуального мистецтва кіно. Переплетіння часових пластів у текстах Патріка Модіано нагадують серію зображень, майже не пов'язаних між собою, що реалізує принцип візуального сприйняття дійсності, та створює справжній ефект реальності. Нарація романів демонструє наявність багаторівневої конструкції, у межах якої діють часопросторові та причинно-наслідкові зв'язки, вибудовані таким чином, що читач опиняється у світі нескінченного теперішнього, стаючи безпосереднім свідком розгортання інтриги. Оповідна матерія творів, яка повсякчас переривається, перетворюючи текст на мережу кадрів, нагадує кінофільм, у межах якого письменнику вдається створювати сюжетні ланцюги, розгортання яких відбувається паралельно, що відтворює техніку монтажну у кінематографі. Внутрішній світ героя виражений через відсторонене споглядання світу, неначе у його руках кінокамера, а він безпристрасний оператор. Його «погляд», зупиняючись на окремих об'єктах, викликає певні переживання та емоції, що розкривають приховані сторони «Я» героя.

Репрезентація внутрішнього через споглядання зовнішнього також доводить наявність принципів мистецтва кінематографу, що розкривається в літературному творі як один із засобів відтворення світоглядних моделей притаманних сучасній людині. Таким чином, творчий доробок автора демонструє приклад інтермедіальної дифузії, яка позначилася на різних художніх рівнях. Першим рівнем мистецького взаємовпливу літератури та кіно у творах Патріка Модіано постає рівень творення образності, оскільки образи, створені письменником, розкривають першу точку дотику обох мистецтв. Наступним рівнем є рівень структурної побудови твору, що відображає художні техніки та прийоми обох мистецтв, послуговуючись якими автор конструює неповторну оповідь романів. До третього рівня інтермедіального перетину належить рівень відображення світосприйняття, ретранслятором якого виступає герой. Виділені рівні художньої трансформації під впливом процесу взаємодії мистецтв літератури та кінематографу демонструють оригінальність романів письменника, що постають прикладом феномену культурного поліглотизму, притаманного мистецтву сучасності. Творчість Патріка Модіано, відображаючи основні принципи інтермедіальних відношень літератури та кіно, репрезентує наявність особливої художньої мови, яка є результатом споріднення мов різних мистецтв.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:**

1. Базен А. Что такое кино? [Сб. статей] // А. Базен / М.: Искусство. – 1972. – 382 с. 2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика // Р. Барт / М.: Прогресс, 1989. – 616 с. 3. Борисова И. Zeno is here: В защиту интермедиальности. Рец. на кн.: Слово и музыка. М., 2002, – 358 с.
2. Борисова И. Е. Интермедиальный аспект взаимодействия музыки и литературы в русском романтизме : дис. канд. культурологии // И. Е. Борисова / С.-П.: РГПУ им. А. И. Герцена. – 2000. – 215 с.
3. Исагулов Н. Интермедиальность в литературе: к определению понятия / Никита Исагулов // Матеріали Всеукраїнської наукової студентської конференції «Зіставне вивчення германських та романських мов і літератур» (22-23 березня 2011 року) / Ред. колегія В.Д. Каліущенко (відп. ред.), М.Г. Сенів, В.Є. Приседська, А.О. Иванов. – Донецьк: ДонНУ, 2011. – Т.1. – С. 115-117.
4. Исагулов Н.В. Поэтика интермедиальности в английском романе начала XX века (Э.М.Форстер, „Куда боятся ступить ангелы“; С.Моэм, „Луна и грош“) [Магистерская работа / Н.В.Исагулов ]. – Донецк, 2011. – С. 12-19.
5. Кракауэр З. Природа фильма: Реабилитация физической реальности [Сокращённый перевод с англ. Д.Ф.Соколовой] // З. Кракауэр / М.: Искусство. – 1974. – 238 с.

6. Лотман Ю.Н. Текст и полиглотизм культуры // Н. Ю. Лотман / Избранные статьи в 3-х т. – Т.: Александрия. – 1996. – 1440 с.
7. Разлогов К. (сост.). Строеие фильма: Некоторые проблемы анализа произведений экрана. Сб. статей // М.: Радуга. – 1984. – 279 с.
8. Тишунина Н.В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных сиследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. Материалы международной научной конференции. Выпуск №12. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. С. 149-154.
9. Тишунина Н. В. Современное литературоведение в аспекте междисциплинарных исследо-ваний: методология интермедиального анализа / Н. В. Тишунина. – Режим доступа : <http://www.uni-konstanz.de/FuF/Philolo/LigtWiss/Slavistik/kn-spb/pdf/analiz.pdf>
10. Усманова А. Р. Парадоксы визуальной семиотики // А. Р. Усманова. Умберто Эко: Парадоксы интерпретации / Мн.: Пропилеи. – 2000. – 200 с.
11. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию // У. Эко / М.: Петрополис. – 1998. – 432 с.
12. 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 / Hg. von W.Schmid und W.D.Stempel (Wiener Slawist. Almanach, Sonderb. 11). – Wien, 1983. – S.291-360.
13. Spottiswoode R. A Grammar of the Film. An analysis of the Film Technique // R. Spottiswoode / L.: University of California Press. – 1935. – 328 p.

**Доценко Н. В.**, ассист.,  
Институт филологии КНУ имени Тараса Шевченко, Киев

## **ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОГО КОДА ПРОЗЫ ПАТРИКА МОДИАНО**

*Статья посвящена проблеме интермедиального взаимодействия искусства литературы и кинематографа, а именно особенностям семиотического анализа художественного произведения, в котором сообщаются ряды вербального и визуального порядка. В статье представлены основные характеристики киноязыка, а также принципы его интермедиальных связей с языком естественным. Особое внимание уделяется механизмам проявления интермедиального кода в романах Патрика Модиано и способам их репрезентации.*

Ключевые слова: интермедиальность, медиа, код, киноязык, диффузия.

*Nathalie Dotsenko*, lecturer,  
Institute of Philology, Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

### THE INTRMEDIAL CODE PECULIARITIES OF PATRICK MODIANO NOVELS

*This article highlights the issues of literature and cinema intermedial interaction, as well as the semiotic analysis of fiction where verbal and visual levels are engaged. The article represents the main characteristics of cinema language and its intermedial connections with verbal language. The careful attention is paid to the mechanisms of intermedial code representation in Patrick Modiano novels.*

**Key words:** *intermediality, media, code, cinema language, diffusion.*

УДК 82.0 (477) Федюк

*Дядченко Л.*, асп.,  
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

### РЕЗУЛЬТАТ ПОДІЛУ МІФОПОЕТИЧНОГО ПРОСТОРУ: ДВІЙНИК (НА МАТЕРІАЛІ ПОЕЗІЇ ТАРАСА ФЕДЮКА)

*У статті розглядається ряд причин, через які ліричний суб'єкт поезії «київського періоду» Тараса Федюка постає у двох іпостасях. Основною метою роботи є аналіз авторських варіантів ліричного суб'єкта в міфопоетичному просторі. Окремий акцент зроблено на встановленні типів двійника. Таким чином, ми виявили, що міфопоетичний простір вимагає відповідного ліричного суб'єкта – двійника.*

**Ключові слова:** *міфопоетичний простір, ліричний суб'єкт, маска, двійник.*

Зважаючи на те, що перший і другий тип міфопоетичного простору, місто і земля Трансністрія у поезії Т.Федюка утворюють єдиний простір, презентований бінарною опозицією Рай-Пекло, **мета статті** – проаналізувати авторські варіанти ліричного суб'єкта в кожному з просторів.

**Актуальність** нашого дослідження полягає в тому, що обраний матеріал – двійник як результат поділу міфопоетичного простору в текстах Тараса Федюка – досі ґрунтовно не досліджений, хоча він є винятково важливим для розкриття особливостей просторової моделі художнього світу поезій.