

K. Dokuchaieva, Student
Institute of Philology, Taras Shevchenko National University of Kyiv

The Image of Hades in the Ancient Greek Literature and Mythology: Cognitive and Linguoculturological Perspectives

The article deals with the verbalization means of the Ancient Greeks' conception of the Underworld and its Lord, the article contains the definition of the myths, in which Hades is described as a god and as the realm of the dead, the analysis of language means which represent Hades in Ancient Greek literature is given, the gnosiological aspect of the Greeks' conception of the Underworld is examined, in particular an interconnection between Hades and secret knowledge, that could be only achieved after death, is outlined.

Keywords: verbalization, Ancient Greek, Hades, Underworld, chthonic cults, knowledge.

УДК 821.133.1.131 П. Модіано

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

ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ СТРАТЕГІЇ ВІДОБРАЖЕННЯ ПАМ'ЯТІ У ПРОЗІ ПАТРИКА МОДІАНО

У статті розглядаються інтермедіальні стратегії у прозі Патріка Модіано, а саме ті художні прийоми, що суголосять засадам кінематографічних технік, зокрема "монтажне бачення" та різні моделі репрезентації, запроваджені відомим режисером, засновником теорії "кіноока", Д. Вертовим. Досліджено особливості відображення мнемонічних процесів у романах автора та виявлено типові моделі активації індивідуальної пам'яті.

Ключові слова: кіностратегії, пам'ять, інтермедіальність.

Романи Патріка Модіано становлять приклад "мистецтва пам'яті", за що письменник отримав Нобелівську премію 2014-го року. Звертаючись до теми пам'яті, автор застосовує різноманітні художні прийоми, зокрема ті, які створюють ефект візуалізації слова, що надає його творам інтермедіального характеру. Досліджуючи тексти Патріка Модіано, відмічаємо наявність стратегій, притаманних мистецтву кінематографа, яке, певною мірою, стало знаковим у наративних трансформаціях романного

простору у ХХ–ХХІ ст. На початку ХХ ст. художні експерименти режисерів формували новий погляд не тільки на засоби зображення дійсності, а й на людину, захоплену епохою технічного прогресу. У другій половині ХХ ст. досвід кінематографістів увійшов до мистецького арсеналу різних культурних сфер. У літературі Франції, з виникненням нового роману, художні кіностратегії склали основу багатьох літературних творів. А з розвитком технічного забезпечення, коли кінематограф став невід'ємною частиною людської реальності, вплив його мистецьких технік на літературу став незворотнім.

З появою фотоапарата людина змогла зупинити неспинний рух життя, навіки закарбувавши його момент на фотоплівці, а кінематограф дозволив поєднати кадри у часовому плані і створити враження плину життя. Ален Роб-Грійє одним із перших поєднав ідеї кінематографічної зйомки з літературним текстом, започаткувавши принцип серіальності (повторення певних "кадрів") у літературі. Художній текст вже не мав чітких сюжетних меж, а перетворювався на кружляння по колу. У 60-ті роки А. Роб-Грійє впроваджує у літературу інший кінематографічний прийом – прийом "трівелінгу", суть якого полягала у тому, що зйомка відбувалася у русі, камера то віддалялася, то наближалася до об'єкта, таким чином втрачалась чіткість зображення, об'єкт зйомки опинявся ніби в тумані. У літературі цей метод дозволив авторам-новороманістам вийти за межі певного усталеного сприйняття парадигми роману і створити кардинально новий погляд на художній текст [Фесенко В.І., с. 187–192].

Художні засоби відтворення дійсності, зокрема монтажні техніки, створені режисерами, були спрямовані на розвиток естетичної складової. Такий вектор мистецького дослідження не знайшов підтримки тих кінематографістів, які прагнули зобразити життя таким, як воно є. Одним з відомих прихильників істинного відтворення реальності став Дзига Вертов, творчі досягнення якого мали вагомий вплив на подальші мистецькі пошуки у різних мистецтвах, зокрема в літературі. На відміну від своїх колег Д. Вертов закликав до збереження "правди у мистецтві" [Вертов Д., с. 5]. Зображення "кіноправди" за Д. Вертовим, вимагало від кінематографістів відмовитися від художньо орієнто-

ваних тактик. Справжніми декораціями він вважав виключно оточуючий світ, акторами в якому виступають прості люди, його сучасники. Д. Вертов намагався відтворити життя, додаючи власне бачення, ракурс якого лише вказував на "гострі кути", в жодному разі не затьмарюючи правду суб'єктивізмом. Його новаторські ідеї склали основу поетики документального фільму. Відмовляючись від досвіду попередників, від видовищних театральних обумовлених картин, він закликав кінематографістів "вийти у чисте поле, у простір з чотирма вимірами (3+час)" [Вертов Д., с.7]. Намагаючись досягти абсолютної точності, режисер відкинув "психологічне" у пошуках нових можливостей технічних засобів. У пошуках істини він прагнув злитися з камерою, яка обирає роль "всевидячого ока". Його революційна теорія "кіноока", дозволяла побачити на екрані те, що залишилося поза увагою. Ключовою ідеєю даного методу стала тотальна правдивість, справжність зображуваного, оскільки матеріалом виступають життєві факти, організовані у документальну історію. Монтаж документальних кадрів, часто заснований на контрастному поєднанні, дозволяв Д. Вертову розкривати зв'язок окремих явищ дійсності. Ставши першим в історії кіно документалістом, режисер відкрив не лише нові можливості у кіномистецтві, а й вивів поняття "камери" на філософський рівень, що призвело до появи нової ери світосприйняття.

Головним засобом відтворення режисер вважав камеру, позбавлену суб'єктивного впливу. На його думку, вартими уваги й фіксації постають ті рідкісні моменти, коли людина вільна й невимушена у власному середовищі. Своєю метою митець вважав, не лише документальне відображення, його цікавила реорганізація зафіксованого матеріалу в образ, який набуває повноцінної художньої виразності й філософський зміст у характерному поєднанні. Головним принципом монтажною техніки Д. Вертова постає органічне зіставлення кадрів, ключовою рисою яких виступає зорове, "оптичне" співвідношення фрагментів. Його нова формула документального фільму полягає в "монтажному "баченні"", яке пронизує усі рівні художньої організації кінотвору. На рівні зйомки необхідного матеріалу режисерові вдалося сформулювати три основні види зйомки, відтворюючи погляд без-

пристрасної камери на життя. Перший тип "кінооко і поцілунок" за Д. Вертовим відображає принцип прихованої зйомки. Другий тип – "кінооко й пожежа" – має на меті зйомку зненацька, яка могла б зафіксувати істинні емоції людини. Третій тип – "кінооко засніженої ночі" – покликаний продемонструвати плин життя, відображаючи динаміку середовища. Даний підхід дозволив режисеру максимально наблизитися до "оголеної правди" існування не лише окремого індивіда, а й суспільства. Композиційний рівень кінотвору реалізовується Д. Вертовим засобом різнопланового монтажу. Органічність монтажних фрагментів, окрім оптичної гармонії, повинні мати відповідну змістову складову, яка дозволила б заглибитися у кадр, відобразивши "стрижень" фільму [Вертов Д., с. 23].

Такий "принцип камери", започаткований Д. Вертовим, був підхоплений представниками інших мистецтв. Письменники нової хвилі зображали персонажів об'єктивно, так, ніби вони потрапили у фокус кіноапарата, а їх емоції відтворюють рухи та жести. Оточуючий світ, змальований ними, нагадував плин камери, яка, вихоплюючи зовнішнє, залишається байдужою до внутрішнього. За феноменологією Е. Гуссерля письмо являє собою "феноменологічну редукцію", яке не доводить до кінця судження-оцінку, але передбачає повну перцепцію об'єкта. Свідомість віддзеркалюється через усвідомлення об'єкта. Він постає таким, яким він є, тобто інтенціонально присутнім в акті усвідомлення. Принцип рухомої камери, її наближення чи віддалення, передбачає об'єктивне відображення оточуючого світу з метою пізнання людиною того часу та середовища, до якого вона належить [Гійєре Р., с. 78]. Кінематографічні стратегії Д. Вертова у повній мірі відображають механізми пізнання людиною себе через споглядання оточуючого світу. Компонування документального матеріалу з метою його художньої організації, не втрачаючи гармонії плину життя, відтворює перцептивні процеси людської свідомості. Саме так наш мозок намагається виокремити і зіставити в окремі зв'язні ланцюги зорову чи сприйняту інформацію іншого характеру. Класифікація здійснюється постфактум, співпадаючи з психоемоційними механізмами індивідуальної пам'яті. Згадуючи своє минуле (незалежно від того якої

воно віддаленості), індивід переживає ретроспективне розгортання зафіксованих образів, що нагадує репрезентацію фільму, кадри якого складають ланцюги спогадів, розташованих у своєрідному порядку. Перенесення функції бачення на кіноапарат, тобто перетворення камери на око (перцептивний орган, за Д. Вертовим), дозволяє зіставити визначені ним типами зйомки із способами розгортання мнемонічних ланцюгів під час ретроспективного "перегляду" особистих вражень, переважно зорових, які, в свою чергу, викликали потужні емоційні імпульси, спричинивши процес глибокого самопізнання.

Спостереження за оточуючим світом або ж, за визначенням Д. Вертова, реалізація зйомки "кіноока засніженої ночі", відповідає як процесу безпосередньої перцепції, так і ретроспективній організації образних згущень, які виникають у свідомості людини повсякчас, незалежно від того чи відбувається пасивне розглядання середовища (пейзажу за вікном, будівель, вулиць, тощо), чи сприйнята інформація спливає у пам'яті індивіда. Натикаючись на несподівані деталі, які б викликали емоційний збій, у процесі споглядання, людина виявляється захопленою зненацька. Це відповідає другому типу зйомки "кінооко й пожежа". Третій тип відображення правди життя – "кінооко і поцілунок" – передбачає приховану зйомку, що відповідає процесу занурення людини у глибини власної свідомості, аналогічно до спроби пригадати щось, що залишило свій слід у пам'яті, але майже втратило чіткі обриси.

У власних романах Патріка Модіано майстерно зображає специфічні процеси людської свідомості. Сюжет, вибудований автором як мережа відокремлених фрагментів, що ретроспективно розгортаються, органічно поєднані засобами суміжності чи контрасту, відтворюють дію складних мнемонічних процесів. Герой відсторонено споглядає світ постає фіксуючою інстанцією, що перетворює його на оператора кінокамери. Водночас, окремі деталі, вихоплені поглядом "кіноапарата", привертають особливу увагу героя, який, споглядаючи їх, переживає занурення у власне минуле. Відтак, візуальна перцепція, що постає домінантною у творах письменника, постає своєрідним каналом переходу до прихованих глибин пам'яті, у той час як об'єкти, що

привернули увагу, як то фотознімки, сталі листи, будинки, вулиці, площі, стають активаторами мнемонічних механізмів свідомості героя. Досліджуючи романи Патріка Модіано спостерігаємо суголосність вживаних ним художніх стратегій відображення складних процесів пригадування із кіностратегіями Д. Вертова, зокрема "монтажне бачення" – фрагментованість оповіді; відображення "дійсності" – герой, який споглядає світ немов крізь об'єктив кінокамери; різні типи зйомки за Д. Вертовим як моделі заглиблення у товщу пам'яті.

У романі "Вілла "Смуток"" (*Villa triste*, 1975), що розпочинається панорамним оглядом героя оточуючого світу, а згодом змінюється ретроспективним переглядом свого життя, сюжетні ланцюги розгортаються у різних часових площинах, демонструючи наявність художніх стратегій, суголосних прийому "кінооко засніженої ночі". Споглядаючи "засніжені" часом будівлі біля вокзалу у Верхній Савойї, деякі з яких зникли безвісти, Віктор пригадує роки своєї молодості, а саме ті кілька місяців, які йому довелося провести у цій місцині. Знайомі будинки, кафе, вокзальна площа викликають з глибин його пам'яті спогади юності, а з ними відчуття смутку і туги. Таке емоційне збурення, яке запустило мнемонічний механізм свідомості головного героя, відповідає прийому зйомки зненацька, або ж "кіноока й пожежі". Невтримний вир спогадів підіймає на поверхню приховані у серці чуттєві переживання. "Тоді я помирав від страху. Страх, який не залишає мене й досі, тоді був набагато сильнішим... Оскільки найкращими точками відліку є війни, варто уточнити про яку ж війну піде мова. Про ту, яку називають алжирською, на початку шістдесятих років, в епоху, коли всі їхали до Флориди у кабриолетах, а жінки погано вдягалися. Чоловіки до речі теж. Тоді я боявся ще більше, й обрав собі цей прихисток, оскільки він був усього за п'ять кілометрів від швейцарського кордону. За найменшої загрози варто лише перепливти озеро – і ти там. Через свою наївність я вважав, що чим ближче до Швейцарії, тим далі від небезпеки. Тоді я ще не знав, що Швейцарії не існує" [Модіано П., с. 13]. Прогулюючись катером вздовж берегів Швейцарії, він відчував себе затиснутим страхом

з обох боків мов лещатами: позаду військові, а попереду безодня невідомого за примарним кордоном. Віктор також пригадує свою зустріч з молодою акторкою Івонною, до якої відчув романтичний юнацький потяг: її зелений шалик, відблиск її білосніжної шкіри у місячному сяйві. Деталі, вихоплені внутрішнім поглядом, спричиняють розгортання цілої низки образів, що суголосить прийому прихованої зйомки "кінооко і поцілунок". "Поряд з вітальнею була інша кімната, де стояв лише великий стіл із шухлядами – гадаю, саме такі столи були в управлінні колоніями – і величезне шкіряне крісло темно-зеленого кольору. Тут ми і сховалися... Підлога кабінету була встелена вовняним килимом, на який ми прилягли. Поряд із нами промінь світла сіро-блакитною стрічкою проліг поперек кімнати. Одне з вікон було напіввідчиненим, і чувся шепіт листя, що торкалося скла" [Модіано П., с. 28]. Дослідивши відтворення кінематографічних технік у романі Патріка Модіано "Вілла "Смуток"", можемо встановити послідовність композиційних позицій. Відправною точкою тут виступає споглядання, яке переривається раптовим емоційним сплеском, викликаним несподіваною обставиною чи деталлю, що призводить до занурення персонажа у шари власної свідомості. Використання моделі *спостереження/імпульс/занурення* постає ключовою у романі письменника. Роман "Молодість" (*Une jeunesse, 1981*) також відображає подібний патерн. Оповідь розпочинається спогляданням героєм оточуючого світу: дружини, двох дітей, власного будиночку в Швейцарії. Під час одного із сімейних виїздів, дружина Оділь, наспівуватиме знайому мелодію, яка змусить героя подумки повернутися у часи їхньої молодості, пригадати їх першу зустріч і непростий шлях до сімейного щастя.

У романах "Цирк іде" (*Un cirque passe, 1992*) та "Весняний пес" (*Chien de printemps, 1993*) відзначимо іншу послідовність зазначеної моделі, а саме *занурення/імпульс/спостереження*. Оповідь розпочинається із заглиблення героїв у власні спогади. Занурення перериваються у момент виникнення несподіваних обставин, які призводять до виникнення психоемоційного імпульсу, що постає точкою повернення персонажів на поверхню їх

свідомості. Як у романі "Цирк іде", так і у романі "Весняний пес", таким чинником постають фотографії, споглядання яких призводить до заглиблення у власні спогади. Водночас, емоційний поштовх, спричинений спогляданням фотознімків, послуговує своєрідним містком до реальності.

Оповідь роману "Дора Брюдер" (*Dora Bruder, 1997*) демонструє іншу модель активації мнемонічного процесу: *імпульс/занурення/спостереження*. Відправною точкою тут виступає психоемоційний імпульс, який викликав процес пригадування, паралельно до споглядання героєм оточуючого світу. Збурення емоцій персонажа викликає документ – замітка про зниклу дівчинку в одній з паризьких газет. Розслідування її подальшої долі змушують героя повсякчас співвідносити маркери минулого (будинки, вулиці) з антуражем минулих років (Париж за часів окупації). Нові документи, віднайдені під час пошуку, спричиняють нові імпульси, які зображають поступове домінування мнемонічного занурення над реальним життям.

Роман "Кафе втраченої молодості" (*Dans le café de la jeunesse perdue, 2007*) демонструє поєднання кількох варіацій композиційної моделі. Оскільки оповідь роману складається з чотирьох фрагментів-історій різних персонажів, кожна з них репрезентує окремий різновид. Історія колишнього студента розпочинається із занурення ним у спогади про відвідувачів кафе "Конде" за часів його юності. Опинившись на місці цього закладу багато років потому, він бачить магазин шкіргалантереї. Разючий контраст реальності із закарбованим у пам'яті образом, вихоплює героя з лабетів минулого. Така послідовність дозволяє змалювати наступний патерн: *занурення/імпульс/споглядання*. Історія приватного детектива Кеслея розпочинається із спілкування з відвідувачами кафе "Конде" з метою дізнатися про долю Жаклін Деланк. Опинившись у кварталі її дитинства, детектива охопили відчуття схвилювання й страху. Знайомі до болю провулки спричинили виникнення емоційного сплеску, який мав би призвести до занурення персонажем у власні спогади. Натомість, відчутний імпульс викликав лише зміну ставлення до розшукованої ним дівчини, залишивши його свідомість у потоці реаль-

ності, що відображає наступну послідовність: *споглядання/імпульс/споглядання*. Історія Луки розпочинається зі спогадів про нелегке дитинство. Заглиблення героїні у шари власної пам'яті (втеча з батьківського дому, розчарування у шлюбі, нова втеча від чоловіка у нікуди) переривається емоційним сплеском закоханості. Намагаючись загубитися серед відвідувачів кафе "Конде", вона зустрічає Ролана, чуйне ставлення якого дало їй надію на "звільнення" від болісного минулого. Блукання вулицями нічного Парижа та споглядання "нейтральних" кварталів дозволяє вивести таку послідовність: *занурення/імпульс/споглядання*. Історія Ролана повторює зазначену вище модель аналізованого фрагмента оповіді, що демонструє домінування зворотної композиційної моделі у романі.

У романі "Горизонт" (*L'horizon, 2010*) спостерігаємо дещо інший композиційний патерн: *імпульс/занурення/споглядання*. Жан Боман намагається відновити обставини минулих часів, пригадуючи обличчя та імена людей, з якими йому довелося колись зустрічатися. Нав'язливі образи минулого постають психоемоційним імпульсом, який призводить до запуску мнемонічного механізму. Вир спогадів змушує героя зануритись у глибини власної пам'яті, пригадати чуттєву зустріч з Маргерет Ле Коз, матір з волоссям вогняного відтінку та Париж тих часів, який значно змінився сьогодні. Споглядання новобудов, зведених на місці пам'ятних для нього вулиць і кварталів, повертає героя до реальності. Він змушений усвідомити, що минуле розсіюється із зникненням свідчень його існування. Таким чином, оповідь роману відтворює своєрідну композиційну модель, в якій імпульс передує зануренню, завершуючись процесом споглядання оточуючого світу реального життя. Зазначена модель художньої побудови відображає перенесення письменником кінематографічних структуротворчих засад у полотно роману.

Використання художніх прийомів, близьких до кінематографічних технік, дозволяють Патріку Модіано створити ефект перегляду кінофільму у межах літературного твору, актуалізуючи візуальну перцептивну складову. Внутрішній світ героїв, виражений як через споглядання оточуючого середовища, так і через

"перегляд" слідів у своїй пам'яті, дозволяють відобразити переживання героїв у моменти їх зіткнення з відчуженим світом, розкрити тісний зв'язок візуальної перцепції з психоемоційним планом особистості. Відтак, залучення стратегій візуального мистецтва допомагає письменнику відобразити складні ментальні процеси, у яких задіяні як візуальної, так і вербальна складова. Оповідь романів Патрика Модіано, наділена глибиною, чуттєвістю та неповторним ефектом перебування у міжчассі, набуває інтермедіального характеру і постає прикладом візуалізації слова.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алхімія слова живого. Французький роман 1945–2000 / Навч. посіб. для вищ. навч. закл.; під ред. Фесенко В. І. – К. : Промінь, 2005. – 383с.
2. Вертов Д. Стаття. Дневники замысли / Д. Вертов – М. : Искусство, 1966 – 320 с.
3. Гийере Р. Нет больше перспективы / Р. Гийере // Вагнер как явление. – "Le Cahier Bleu". – 1933. – №4. – С. 204–205.
4. Модіано Патрик. Горизонт : [роман] / Патрик Модіано. – М. : Текст, 2010. – 157 с.
5. Модіано Патрик. Дора Брюдер : [роман] / Патрик Модіано. – М. : Текст, 1999. – 189 с.
6. Модіано Патрик. Кафе утраченной молодости : [роман] / Патрик Модіано. – С.-П. : Амфора, 2009. – 156 с.
7. Модіано Патрик. Утраченный мир : [сборник прирзведеный] / Патрик Модіано. – М. : Виагрус, 1998. – 447 с.
8. Modiano P. Chien de printemps : [roman] / P. Modiano – P. : Seuil, 1993. – 128 p.
9. Modiano P. Une jeunesse : [roman] / P. Modiano – P. : Gallimard, 1981. – 116 p.
10. Modiano P. Villa Triste : [roman] / P. Modiano – P. : Gallimard, 1977. – 222 p.
11. Modiano P. Un cirque passe : [roman] / P. Modiano – P. : Gallimard, 1992. – 190 p.

Стаття надійшла до редакції 28.04.15

Н. В. Доценко, асист.

Институт филологии КНУ имени Тараса Шевченко, г. Киев

Интермедиаальные стратегии отображения памяти в прозе Патрика Модіано

В статье рассматриваются интермедиаальные стратегии Патрика Модіано, в частности те, художественные приемы, которые соответствуют принципам кинематографических техник, в особенности "монтажное виденье" и разные модели репрезентации, предложенные известным режиссёром, основателем теории "киноока", Д. Вертовым. Исследованы особенности изо-

бражения мнемонических процессов в романах автора, а также выявлены типичные модели активации индивидуальной памяти.

Ключевые слова: киностратегии, память, интермедальность.

N. Dotsenko, lecturer

Institute of Philology, Taras Shevchenko National University of Kyiv

The intermedial strategies of memory phenomenon representation in Patrick Modiano novels

This article highlights the intermedial strategies of Patrick Modiano novels. His narrative techniques represent the same principals as the cinema techniques have. Among them "cut-back vision" as well as the other models of representation created by famous director D. Vertov. The peculiarities of representation of the memory processes were investigated and the typical models of individual memory activation were found.

Keywords: cinema strategies, memory, intermediality.

УДК 811.161.2: 81'27

В. І. Дудар, студ.

Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

МЕДІАЛІНГВІСТИЧНА ПРИРОДА ПОЛІТИЧНОЇ МЕТАФОРИ В ЖАНРІ ТЕЛЕВІЗІЙНОГО ІНТЕРВ'Ю

У статті досліджено лінгвостилістичні особливості політичної метафори як засобу інтерпретації реальності в мас-медіа. Проаналізовано специфіку функціонування політичної метафори в жанрі інтерв'ю на Громадському телебаченні. Визначено оцінний і семантичний ресурс політичної метафори в контексті рефлексії реципієнта на події навколишньої дійсності.

Ключові слова: мова ЗМІ, політична метафора, жанр телевізійного інтерв'ю, оцінність, семантика.

На початку XXI століття актуальним постає дослідження проблематики мови медіа. Як зазначає відомий дослідник Г. Солганик, "маючи величезну аудиторію, різноманітні засоби інформування і впливу, мова ЗМІ стає центром національної мови" [3, с. 8]. Загалом медійний лінгвальний ресурс охоплює та відтворює всі сфери суспільного життя, серед яких (і це законо-мірно) важлива роль належить політиці. Така ситуація мотиву-