

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

*Білик Н.Л. (Київ, Україна)*

**Формосмислова специфіка нульового екфразису  
в романі М. Продановича «Сад у Венеції»**

*На матеріалі роману сучасного сербського прозаїка Мілети Продановича «Сад у Венеції» у статті висвітлюється притаманний сербській постмодерністській літературі досвід інтермедійного моделювання формальної та семантичної активності й ефективності нульового екфразису в художньому просторі літературного твору.*

**Ключові слова:** *інтермедійність, поетика, семантика, екфразис.*

*На материале романа современного сербского прозаика Милеты Продановича «Сад в Венеции» в статье освещается свойственный сербской постмодернистской литературе опыт интермедийного моделирования формальной и смысловой активности, а также эффективности нулевого экфразиса в художественном пространстве литературного произведения.*

**Ключевые слова:** *интермедийность, поэтика, семантика, экфразис.*

*Based on the novel „The Garden in Venice“ by modern Serbian writer Mileta Prodanovich, the article presents the modeling experience of the formal and semantic activity and potency of the minimized ecphrasis in the artistic space of literary work, formed in Serbian postmodern literature.*

**Key words:** *intermediality, poetics, semantic, ecphrasis.*

Дедалі частіше у полі наукової уваги на сучасному етапі досліджень актуалізуються різні типи екфразису, особливий сенс яких увиразнився у перспективі художнього виміру концепції постмодернізму.

Протягом ХХ сторіччя в компаративістичному дискурсі був продукований і синтезований значний досвід, який мотивує цю зацікавленість і принципово уможливорює її емпіричну реалізацію.

У предметному узагальненні з даного питання Д.С. Наливайко наголошує на значному потенціалі окремої галузі – зміцненого тривалою передісторією вивчення літератури в системі мистецтв у взаємопов'язаності з ними [8, 9], у перспективі якого окреслюються тенденції осмислення феномена екфразису.

Значної теоретико-методологічної підтримки даний напрям набуває у контексті масштабного наукового осмислення взаємодії різноманітних медіа. Зокрема, традиційно в компаративістичних

студіях, як зауважує Л. Генералюк, всебічно трактуються зв'язки літератури й різних знакових систем із різноманітних сфер людської діяльності й, особливо, видів мистецтва у їхніх чисельних іпостасях – від взаємних інспірацій до широкої течії взаємної спрямованості, що, зрештою, зосереджується на формуванні різних типів екфразистичних моделей, значно розповсюдженіших, аніж про це, зазвичай, говорили літературознавці [6, 199–200].

Важливими для становлення теоретико-методологічної бази, підпорядкованої висвітленню екфразису, були визнані тези В.Т. Мітчелла, який наголосив на потребі випробовувань функціональності принципу символу й символізації в координатах когнітивної теорії [2], де були значно розширені кордони розуміння природи й морфології екфразису.

У зазначених об'єктах наукового дискурсу, споглядаючи історичний шлях екфразису до кінця ХХ сторіччя, Т. Бовсунівська помічає поступове «наростання» його масштабів і варіацій [5, 149], що видається співмірним стабільно поширюваній популярності досліджень інтеракційних процесів у полісинтетичних сферах гуманітаристики.

Попередні аналітичні розвідки виявилися сприятливими для визначення класифікаційної систематики феномену екфразису за низкою критеріїв, що дозволяє охопити все розмаїття цієї художньої практики. Окремого позиціонування у даному поділі набуває *нульовий екфразис*, спроможний досягти значної формосмислової ефективності та плідності. Особливий інтерес викликає його варіювання в сербському постмодерністському романі, якому, за спостереженнями літературознавців, притаманна принципова схильність до багатоманітності комбінаторики і різних жанрів, і знакових систем [15], суголосно із концептуальними рисами поетики постмодернізму, що характеризується багатоманітністю способів реалізації.

За спостереженнями Г. Сиваченко, кращим зразком постмодерністської літератури вдається поєднати різноманітні техніки, створити потужну багатомовність [11, 12–15], яка рефлексує значною семантичною потужністю і поліфункціональністю.

У висвітленні даного явища слід предметно звернутися до творчого досвіду сучасного сербського художника, мистецтвознавця й письменника, лауреата вітчизняних та міжнародних нагород у галузі літератури М. Продановича, поетикальною практикою якого широко втілені різноманітні імпровізації у сфері синкретизму мистецтв [4].

Перспективність дослідження постмодерністських вимірів екфразису в парадигмі творів митця посилюється, власне, особливістю текстів, які засвідчують глибинність своєрідної національної літературної практики розкриття пізнання світу через невичерпний потенціал вирішення універсальних філософських питань буття, метафізичної основи цивілізації, що традиційно викликає значний літературознавчий інтерес. Серед багатьох аргументів його посилення варто відзначити, передусім, розмаїте, яскраве поліфонійне відображення сприйняття дійсності, у якому в динамічних полісемантичних змістових планах пропонуються художні кореляти сучасного світу, реалізовані завдяки багатоманітній і полівалентній поетиці письменника.

Окремого позиціонування в літературному арсеналі письменника набула «велика проза». Романи митця, які не можуть не привернути дослідницької уваги, були визнані знаковими для розвитку сербського літературного процесу [14]. Важливим джерелом їхньої художньої ідентифікації виступають численні коментарі самого митця, відомі українським реципієнтам за змістовними інтерв'ю в українських друкованих та електронних періодичних виданнях. Уже на початкових етапах художньої діяльності, зазначає М. Проданович, – у ранніх вісімдесятих, коли постмодернізм був новою темою, відцентрування концептуального ядра своєї творчості він пов'язував саме з його орієнтирами.

Явленому в художньому доробку Мілети Продановича жанру роману, який митець вважає своїм творчим амплуа у сфері літератури [10, 76], залишається притаманною найбільша мистецька концентрація концепції постмодернізму, як, власне, й різних форм її художньої реалізації.

Великою мірою інтелектуально-креативна зосередженість на «вавілонській вежі знаків», еkleктика яких розгортається від мізансцени, необхідної для окреслення миті сучасності, її характеру та настроїв, через романтизовані теми, такі як паломництво і звернення до «іконографії краю», до парадигматичного прочитання окультних та ізотеричних моментів, як, власне, й делікатність і складність інтертекстуального вислову, на думку Л. Меренік, роблять митця одним із найцікавіших авторів у сербському мистецтві [16, 114-119].

Пов'язана з цією багатоманітністю оригінальна творча практика синкретизму мистецтв і, зокрема, явлення візуальних образів у художній дійсності твору, розбудованого на виражальному матеріалі кількох видів творчості, спостерігається в романі «Сад у Венеції». Висвітлення позначеної семантичною ефективністю формосеміологічної специфіки нульового екфразису становить *мету* даної статті.

У поетикальному дискурсі даного літературного тексту М. Продановича самостійні екфрастичні включення даного типу формують окрему низку. Кожним із них, за визначенням [13], оприявлюються риси декларування смислового, історико-культурного модусу артефакту без його конкретного змалювання, де втрачається актуальність його формальних якостей у зв'язку з принциповим вирішальним значенням самої його присутності у художній реальності роману.

З-поміж прецедентів даної формальної імпровізації нульового екфразису видається найприкметнішим сюжетний фрагмент, розбудований спогадом героя роману Бакі про одну з випадкових зустрічей із коханою ним у юнацтві Марселиною Девеліч на етапі згасання їхнього зв'язку. Образність цього несподіваного й нетривалого побачення помітно скеровується викликаним героїнею особливим враженням. Його формосмисловий епіцентр, власне, й позначається нульовим екфрастичним компонентом, сенс якого, відтак, зводиться до увиразнення окремого аспекту образу Ліни. У монологічному наративному полі персонажа об'єктом уваги виявляється вираз її очей: «Вона нічого не сказала. Я дістав од неї лише погляд, у якому поєднувалося презирство і якась невизначена загроза. Так, я бачив цей погляд і раніше – в акторки якогось англійського телесеріалу, що відтворювала образ Лукреції Борджіа» [9, 50], – пригадує Бакі.

В організації даного художнього матеріалу спостерігається оригінальна практика розбудови нелінійної біномної конструкції, реалізованої симультанною подвійною актуалізацією єдиного референта у двох образних шарах, утворених варіюванням в екфразі нульового типу формальних ознак, вочевидь, неміметичного і неатрибутованого покликання до кіномистецтва, яке набуває остаточної завершеності з орієнтацією на образ, створений у міметичному атрибутованому апелюванні до здобутків живопису. І, власне, «носієм» зображення у даному випадку, виявляється портрет, не згадуваний у вимірі екфрази й у її образному контексті, між тим, безумовно передбачуваний з огляду на істотний рівень достеменності, визнаний у його фактичній історико-культурній рецепції.

У погодженні цієї формальної директиви, зосередження змісту екфрастичного потенціалу на образності емоційної сили погляду видається цілком відповідним сенсу даної екфрази, з огляду на традицію вважати очі метафоричним «дзеркалом» душі, безперечно, актуальної для оформлення втіленого образом характеру. Між тим, у

значеннєвому ареалі цієї метафоричної сутності предмету екфрастичної активності слід окремо зауважити на її подвійній функціональності, обумовленій ефективністю не лише в анонсуванні душевних прагнень героїні, а й у сполученні з ознаками формального розшарування екфрази. У цій активності декларується розбудована, таким чином, у матеріалі опису своєрідна формосмислова система віддзеркалень, де предмет референції, себто, виразник, здатний дзеркально відобразити душу героїні, кореспондує з образотворчим референтом, так само дзеркально явленим в екфразі, за посередництвом акторської мімікрії.

Отже, сам прояв емоційного поруху героїні видається безпосередньо тотожним відповідній рисі виконаного Доссо Доссі й збереженого у Національній галереї міста Мельбурн, портрету Лукреції Борджіа, визнаного низкою дослідників [7] єдиним прижиттєвим зображенням відомої італійки, де яскраво й осяжно втілилися ті риси її натури, на які спирається «канонізоване» в культурологічному дискурсі уявлення про її історичний образ, і до якого, переважно, подібні інші спроби втілити його у творах різних видів мистецтва.

У знаковому змісті цього зображення традиційно наголошується характер почуття, прихованого в її погляді, грайливому під злетом брів і, водночас, прямому та гострому в жорсткому пришулі, відтіненому загальним темним фоном, з емоційною інтонацією якого логічно субординується згадувана в документальних спогадах [3], безжальна безпринципність у ділових та особистих стосунках, притаманна цій знаній представниці політичної еліти італійських земель доби Відродження.

Із програмним перенесенням характеристик референта даної екфрази до художньої реальності словесного тексту, у сфері пов'язаного з ним образу Ліни, помітно увиразнюється семантика потенційної небезпечної вправності у маніпулюванні прихильним ставленням до неї та особистими відносинами задля здійснення владних амбіцій, у якій видається промовистою симптоматика наближення героїні до архетипу рокової жінки, сповна резонована в більшості ситуацій її життєвого сюжету в реальності «Саду у Венеції» [9, 30].

Водночас, у диспозиції зі значеннями розрізів і зламів, притаманними увиразненому дзеркально-оптичному ефекту, видається цілком передбачуваною ситуативно мотивована здатність і схильність до кратного множення виокремленого аспекту в образі

героїні, неспинне зростання в ньому накреслених рис, із яким так само, відповідно, збільшується й гіпотетична амплітуда його потенційної негативної конотації.

Крім того, помітна формальна рель'єфність і семантична плідність спостерігається в іншій, сформованій за участю референта з дискурсу образотворчого мистецтва, одиничній нульовій атрибутованій міметичній, непрямій екфразі, реалізованій в образному просторі спільного минулого головних героїв «Саду у Венеції» Бакі та Ліни. Пункт зосередження екфрастичної образності наразі виявляється локалізованим у розлозі монологічному зверненні до героїні, де озвучується мотив згадування їхніх перемог, важливих для ствердження світоглядних орієнтирів кожного. Отже, з огляду на маркованість художнього контексту екфрастичного включення, слід окремо підкреслити очевидне підсумкове спрямування його формосмислових доміант на предметне висвітлення вагомої складової з-поміж характерних рис образу не лише Бакі, а й Ліни, що безперечно зумовлює основу сенсу екфраземи. Її образна побудова розгортається в сюжетному нарисі, де персонаж закликає подругу пригадати їхню першу студентську спробу серйозних досліджень, тріумфом якої для героя залишилося інтерв'ю знайденого ними дезертира з австро-угорської армії, що, свого часу, допомагав «Тристану Царі й товаришам у підготовці продукції «Кабаре Вольтер» [9, 95].

Образність роману очевидно вказує на апелювання до знаного мистецького проекту початку ХХ сторіччя, осередком якого була обрана цюрихська кав'ярня, перетворена групою митців-дадаїстів на легендарний одноіменний клуб-театр, уславлений, таким чином, під назвою «Кабаре Вольтер». Його актуалізація, наразі, дістає помітної подвійної мотивації згадкою і самої назви проекту, й імені одного з його найактивніших діячів-засновників, Тристана Цари\*, який, за дослідженнями Л. Андреева, разом із Марселем Янко та Хансом Арпом ретельно плекали особистісне й суспільне осмислення творчих звершень Модільяні, Пікассо, Морінетті, Кандинського [1] та інших відданих представників модернізму. Видається зрозумілим і неабияке самостійне значення подвійного маркування референта. У даному художньому контексті його доцільно вважати ознакою переконливої смислової плідності й, безумовно, посилення самого її результату.

---

\* Дане прізвище в окремих джерелах передається як Ццара.

У змістовому наповненні явленого екфразою історико-культурного прототипу, в продовження підсумованої Л. Андреевим усталеної наукової традиції [1], слід виокремити основоположну для історії «Кабаре...» ідеологему, визначену потрактуванням мистецтва у ракурсі його спрямування на попередження війни. У бойовій насазі такої ідеології, декламовані під час зібрань завсідників «Кабаре...» авангардні симультанні поеми й фонетичні твори, що разом із графічним оформленням залу, декораціями сцени, костюмами й реакцією відвідувачів входили до «цілісного твору мистецтва», зібрані разом у боротьбі проти зла й трагедії, підпорядковувалися постулюванню мистецького «спатажу» як способу демонстрації відрази до вандалізму кривавої бійни, потрактованого, відтак, у сенсі активної творчої протидії війні – цілком продуктивній для адептів дадаїзму, з-поміж дійсних еволюційних прагнень суспільства, здатній єднати всіх активних противників окопів і баталій, в осередку прообразу світового пацифістського руху, яким, власне, вважалося «Кабаре Вольтер».

Від увиразнених привілейованих домінант змісту цього референта, екфрастичним простором роману М. Продановича, таким чином, успадковується й плідно адаптується значення вищості монолітного комплексу *мистецтва як засобу боротьби*.

З актуалізацією екфрази, де герої виявляються високими поціновувачами досвіду даного етапу історії творчості на європейських теренах, в семантичному вимірі їхнього спільного художнього поля оприявлюється наближене до світоглядного масштабу, відмінне від спорадичної побіжності, попри юнацький вік, ґрунтовне й глибоке зацікавлення мистецтвом, що, між тим, у смисловому резонансі екфрази виявляється неостаточним. З ним образний простір цих героїв наповнюється семантикою осмислення ними мистецтва як зброї проти різних жорстоких загроз, де, власне, спостерігається контрапункт траєкторії поляризування ситуативної конотації, у перспективі якої видаються не випадковими переконливі в сюжетній долі кожного з них спроби використати цю «зброю» героєм – у боротьбі проти суспільних вад і Ліною – за власний добробут.

А отже, яскрава специфіка, притаманна формосмисловим вимірам нульового екфразису, збагачує авторську інтермедійну практику досвідом його розбудови формальними рисами *психологічного атрибутованого міметичного прямого* типу, де простежується окрема ситуативна схильність до творення *суположень бінарного нелінійного* характеру.

Значення ефективність даної конфігурації формальних рис посилюється у вимірі змістових принципів опису, де актуалізується потенціал зображального і кінематографічного напрямів пластичних видів мистецтва, природа яких, за визначенням [12, 52], має значну виражальну потужність і різноспрямоване смислове наповнення.

Видається сутнісним зосередження екфразем із генетично спорідненими референтами на образному просторі певного персонажу – Марселіні Девеліч. В оприявленій, таким чином, семантичній заданості набуває особливої ваги суттєва складова асоціативно-конотаційного виміру мотивованих у психологічній площині роману стосунків із такою особистістю, яку являє образ Ліни. У змістовій проекції цієї складової, взаємини, відтак, визначаються переданими у виражальності мистецтва динамічними швидкоплинними спалахами яскравості, різнобарв'ям буремних контрастів, а, почасти, й безкомпромісністю, але, водночас, виявляються позбавленими непідвладної пензлю глибинності емоційних переживань.

Зрештою, помітним поповненням і з'яскравленням відповідних образних планів роману, даною специфікою екфраз оприявлюється важливий нюанс конотації знакових ситуацій загального художнього простору роману й, безумовно, пов'язаних із ними образів твору М. Продановича «Сад у Венеції».

### ЛІТЕРАТУРА:

1. *Андреев Л.Г.* Сюрреализм: История. Теория. Практика [электронный ресурс] / Л.Г. Андреев. – М., 2004. – 352 с. – Режим доступа к книге : [http://books.google.com.ua/books?id=GPBUDI7SUyoC&pg=PA11&lpg=PA11&dq=%D0%BA%D0%B0%D0%B1%D0%B0%D1%80%D0%B5+%D0%B2%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D1%82%D0%B5%D1%80&source=bl&ots=o94Qnuj1WA&sig=V3PIZt\\_ZtgxLbV9AgYuQUKcrodg&hl=uk&sa=X&ei=WWJ2U97dEqan4gSRq4D4Cg&ved=0CE4Q6AEwCTgK#v=onepage&q=%D0%BA%D0%B0%D0%B1%D0%B0%D1%80%D0%B5%20%D0%B2%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D1%82%D0%B5%D1%80&f=false](http://books.google.com.ua/books?id=GPBUDI7SUyoC&pg=PA11&lpg=PA11&dq=%D0%BA%D0%B0%D0%B1%D0%B0%D1%80%D0%B5+%D0%B2%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D1%82%D0%B5%D1%80&source=bl&ots=o94Qnuj1WA&sig=V3PIZt_ZtgxLbV9AgYuQUKcrodg&hl=uk&sa=X&ei=WWJ2U97dEqan4gSRq4D4Cg&ved=0CE4Q6AEwCTgK#v=onepage&q=%D0%BA%D0%B0%D0%B1%D0%B0%D1%80%D0%B5%20%D0%B2%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D1%82%D0%B5%D1%80&f=false); 2. *Арсланов В.Г.* Иконология Т. Митчелла (Критика Н. Гудмена и З. Гомбриха) [текст] / В.Г. Арсланов // История западного искусства XX века. – М., 2003; 3. *Беллончи М.* Лукреция Борджиа. Эпоха и жизнь блестящей обольстительницы [Текст] / М. Беллончи. – М., 2003; 4. *Білик Н.Л.* Смыслова ефективність арт-екфразису в романі М. Продановича «Сад у Венеції» / Н.Л.Білик // Літературознавчі студії. – 2014. – Вип. 42. – Ч. 1; 5. *Бовсунівська Т.* Роман-екфразис: генеза, дефініції та модифікації жанру [текст] / Т. Бовсунівська // Екфразис: вербальні образи мистецтва : монографія / за ред.



Т. Бовсунівської. – К., 2013; **6.** Генералюк Л. Екфразис у контексті *correspondance des arts* [текст] // Екфразис: вербальні образи мистецтва : монографія / за ред. Т. Бовсунівської ; пер. з англ. І. Малишевської, з пол. Та рос. Д. Литовченка. – К., 2013; **7.** Доссо Досси [електронний ресурс] // Живопись итальянских художников эпохи Возрождения. – Режим доступа к статье : <http://genessans.jimdo.com/доссо-досси/#name>; **8.** Наливайко Д.С. Література в системі мистецтв як галузь компаративістики [текст] / Д.С. Наливайко // Наливайко Д.С. Теорія літератури й компаративістика. – К., 2006; **9.** Проданович М. Сад у Венеції. Роман [текст] / Пер. із сербської Н. Білик // Всесвіт. – 2009. – № 5-6; **10.** Розмова з Мілетою Продановичем [текст] // Украс: історія, культура, мистецтво. Українсько-сербський збірник. – 2008. – Вип. 1 (3); **11.** Сиваченко Г.М. Парадокси словацького роману [текст] / Г.М. Сиваченко. – К., 1993; **12.** Энциклопедический словарь юного художника [текст] / Под ред. М.В. Алпатова. – М., 1983; **13.** Яценко Е.В. «Любите живопись, поэты...» Экфразис как художественно-мировоззренческая модель [текст] / Е.В. Яценко // Вопросы философии. – 2011. – № 11; **14.** Božović G. Književnost je najbolji proizvod srpskog društva [elektronski resurs] / G. Božović. – režim : <http://www.plastelin.com/content/view/16/89/>; **15.** Jerkov A. Nova tekstualnost: ogledi o srpskoj prozi postmodernog doba [tekst] / A. Jerkov. – Beograd, 1992; **16.** Merenik L. Mileta Prodanović: biti na nekom mestu, biti, svuda biti [tekst] / L. Merenik. – Beograd, 2011.

*Булаховська Ю.Л. (Київ, Україна)*

**Чим відрізняється класичний англійський і французький детектив кінця XIX – початку XX ст. від сучасних його численних кінопереробок, доповнень і розгалужень?**

*У статті Булаховської йдеться про принципову різницю у класичному англійському і французькому детективі XIX – початку XX століття і сучасних переробках з позитивною оцінкою саме класичного детективу як творів видатних письменників.*

**Ключові слова:** класичний англійський і французький детектив, А.Конан-Дойл, Ж. Сименон, А.Крісті, Д. Дю Мор'є.

*В данной статье Ю.Л. Булаховской речь идет о сопоставлении классического английского и французского детектива XIX – начала XX века с превалированием положительной оценки именно классического детектива.*

**Ключевые слова:** классический английский и французский детектив, А.Конан-Дойл, Ж. Сименон, А. Кристи, Д. Дю Морье.