

на “световната столица” в българската литература, така и интертекстуалния диалог на текстовете с произведения от други национални – особено балкански или източноевропейски – литератури, тематизиращи големия град.

Литература

1. Зарев Т. Париж, Париж – мит и реалност / Т. Зарев // Литературен вестник. – София, 2015. – № 22. – С. 3.
2. Зимел Г. Фрагментарният характер на живота / Г. Зимел // Големият град и духовният живот. – София : Критика и хуманизъм. – 2014. – С. 36–57.
3. Константинов К. По земята / К. Константинов. – София, 1930.
4. Кръстев К. Последният Париж / К. Кръстев. – София, 1940.
5. Михайловска Е. Митът Париж / Е. Михайловска. – София : Университетско издателство “Климент Охридски”. – 2001.
6. Осоговец П. Безмълвният Париж / П. Осоговец. – София, 1941.
7. Радославов И. Градът / И. Радославов // Наш живот. – София, 1912. – № 7–8. – С. 254–263.
8. Фуко М. За другите пространства / М. Фуко // Литературен вестник. – София. – № 13. – С. 12–13.
9. Benjamin W. The Arcades Project / W. Benjamin. – New York : Belknap Press, 2002.
10. Harvey D. Paris, Capital of Modernity / D. Harvey. – New York : Routledge, 2003.
11. Stierle K. Der Mythos von Paris: Zeichen und Bewusstsein der Stadt / K. Stierle. – München : Deutschen Taschenbuch Verlag, 1998.

Анотация

В статията се представят някои от посоките на осмисляне на Париж в българската литература от периода между двете световни войни. Градското пространство е разгледано като хетеротопия (Фуко), което има потенциала да активизира саморефлексията на Аза. Разгледани са три произведения на трима не твърде популярни български автори – цикълът “Париж” на Константин Константинов, книгата “Последният Париж” на Кирил Кръстев и книгата “Безмълвният Париж” на много слабо известния автор Петър Осоговец.

Ключови думи: Париж, българска литература, хетеротопия, литературен модернизъм, Константин Константинов, Кирил Кръстев, Петър Осоговец.

Summary

The article focuses on some aspects of the literary interpretation of Paris in Bulgarian literature from the 1930s. The urban space is viewed as heterotopia (Foucault). It has the potential to intensify the self-reflection of the subject. Three works by three not too popular Bulgarian authors are commented – the group of short stories named “Paris” by Konstantin Konstantinov, the book “The Last Paris” by Kiril Krastev and the book “The Quiet Paris” by the little-known writer Petar Osogovets.

Keywords: Paris, Bulgarian literature, heterotopia, literary modernism, Konstantin Konstantinov, Kiril Krastev, Petar Osogovets.

УДК 82–1/–9:7.049.6

Харлан О. Д.,

доктор филологичних наук,
Бердянський державний педагогічний університет
olhakarlan@ukr.net

ОСОБЛИВОСТІ ХРОНОТОПУ В НАТЮРМОРТІ: ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ АСПЕКТ

Інтермедіальні дослідження на сьогодні набувають все більшого поширення в компаративних студіях. Причинами, що зумовлюють таку зацікавленість, можна вважати прагнення до міждисциплінарного синтезу в літературознавчому дослідженні

і семіотичну значимість такої взаємодії. Звернення до жанру натюрморту відображає пошуки нової художньої мови в літературному тексті. Проблему можна розглядати в кількох вимірах: міжкультурна трансформація жанру; характеристика натюрморту як виду художнього опису; натюрморт в реалогічному дискурсі тощо.

Як відомо, натюрморт як самостійний жанр живопису оформився у творчості голландських і фламандських художників XVII ст., хоч його елементи появилися ще у XV–XVI ст. Спочатку він розглядався як частина історичної чи жанрової композиції, довгий період зберігав зв'язок із релігійними картинами, обрамлюючи квітковими гірляндами фігури Богоматері й Христа. Ранні натюрморти часто виконували утилітарну функцію – прикрашали двері шафи чи маскували стінну нішу. Предмети в натюрмортному живописі часто містили прихований алегоричний зміст, звичайні речі, що зустрічаються у повсякденному житті, наділялися додатковим символічним і емблематичним значенням.

Охарактеризуємо натюрморт під кутом зору поетики опису. У “Літературознавчій енциклопедії” Ю. Коваліва зазначено, що опис – “поширений композиційно-стилістичний спосіб викладу матеріалу в художньому, передусім епічному творі, полягає у послідовному відтворенні логічних зв'язків між явищами, поняттями, у фіксуванні окремих ознак, рис, властивостей персонажів, зображуваних краєвидів, інтер'єрів, предметів тощо... Опис може охоплювати просторовий, часовий, статичний, динамічний аспекти, викликаючи у читача сформоване уявлення про конкретний предмет чи явище” [12, 156].

У літературознавстві видами опису є інтер'єр, пейзаж, портрет. Звернемо увагу, що всі терміни (можна назвати ще натюрморт, термін у літературознавстві не настільки популярний) запозичені з живопису, оскільки означають поняття візуального сприйняття в його вербальному вираженні. В описі, зазначають дослідники, важливим є співвідношення безпосереднього предмета зображення із суб'єктом спостереження, з одного боку, та із зображуваним світом у цілому, з іншого. Тому важливими є межі – як зовнішні (з суб'єктом спостереження чи світом, що оточує вибраний для опису предмет), так і внутрішні (між окремими частинами предмета і/чи моментами його опису). Головні критерії для характеристики цих меж – ступінь чіткості і/або рухомості. В структурі опису першорядне значення має організація простору: співвідношення деталі і фону, статички й динаміки, роль кольору і світла, а також звуку й запаху. Деколи важливим стає і часовий рівень [21, 152].

На структуру опису впливає точка зору суб'єкта. Суб'єктно-об'єктна межа може визначати і співвідношення всередині опису. З рухом погляду зазвичай пов'язується сама організація простору. Чіткість меж і ступінь індивідуалізованості точки зору також взаємозалежні. Якщо опис служить для розкриття внутрішнього стану персонажа, особливостей його сприйняття дійсності, то суб'єктно-об'єктна межа, як правило, позначена чітко (щоб передати своєрідність бачення персонажа, необхідний фон) [21, 152–153].

Опис може передаватися прямим зображенням, а також через використання натяків (непрямий опис), може мати перелічувальний характер (накопичення

деталей) або імпресіоністичний (нечисленні, але яскраві деталі). Мета розгорнутого опису (місця дії чи людини) визначається як концентрація уваги на основному враженні; вибір найбільш вигідної точки зору, фізичної чи світоглядної (чи обох зразу); вибір найбільш характерних деталей, які допомагають створити відповідний настрій; апеляція до всіх органів почуттів; зв'язок цих деталей просторовий, хронологічний, риторичний і асоціативний (вимагає найбільшого мистецтва); закінчення уривку основним чи контрастним мотивом [22, 226].

Предмету і жанру натюрморту в живописі та кінематографі присвячені роботи Б. Віппера [4], Е. Димшиця [8], І. Данилової [7], Н. Дмитрієвої [9], Ю. Звездіної [12] та ін. Існує значна кількість досліджень, що торкаються філософсько-естетичних, мистецтвознавчих і літературознавчих аспектів проблеми: це праці та окремі статті Ю. Лотмана [15], С. Буріні [3], Р. Бобрика [1; 22], О. Григор'євої [9], В. Крєкотня [14], В. Лучука [16], О. Маланій [17], О. Єліної [11] та ін. На важливість предметного світу в художньому творі вказував Є. Фаріно [23]. Окремо про місце речі в художньому творі говоримо в контексті теорії реалогізму (праці В. Топорова, Т. Цив'яна, Г. Кнабе, Л. Софронової та ін.).

Так, для натюрморту XVII ст. спільними рисами називають особливу активність жанру, що вперше відкрив смисл, значення, роль речі в житті та мистецтві, здатність говорити з людиною і за неї, а також про ставлення людини до світу – життя і смерті. І. Данилова аналізує “мову” національного натюрморту: у голландському йдеться про те, що життя цінне своїми людськими, маленькими радощами, що людині є що втрачати через смерть, а тому треба постійно про неї пам'ятати; у фландрському – підкреслюється, що життя – це буяння плоті, постійна напруга боротьби з цим буянням і радість перемоги; в іспанському натюрморті життя – це героїзм самотнього, аскетичного протистояння небуттю тощо. “Річ у мистецтві XVII ст. набуває значимості не тільки завдяки своїй здатності говорити мовою метафор, іносказань. Речі надають матеріальній щільності середовищу, в якій існує людина, конкретну відчутність і якісну різноманітність простору, що наповнений таємничим мороком трансцендентного в Рембрандта, нерухомих, негріючих світлом у Вермеєра, стихійною грою природних сил у Рубенса, лякаючим диханням вічності в Сурбарана. Речі виконують роль посередників між людиною і світом поза особистим, вони олюднюють цей світ, надають йому обжитості...” [7, 67], – робить висновок дослідниця.

У XVIII ст. натюрморт втрачає свою властивість “говорити”. Зображені речі перестають бути знаками чогось загальнішого, вищого, вони залишаються самими собою, “рівними собі”, такі, що використовують людиною в звичному для них значенні. І хоч у картинах цього часу повторюється звичний для попереднього століття набір предметів, він уже не має ні сюжетної, ні композиційної зав'язки, внутрішньої драматургії.

У другій половині XIX ст. з'являється імпресіоністичний натюрморт, який визначає напрям розвитку жанру в столітті XX. Квіткові натюрморти імпресіоністів подають не зображення квітів, а процес цвітіння, гру кольорів, тому вони позбавлені “матеріальної субстанції. Можна сказати, що в натюрмортах імпресіоністів “річ”

піднесена до вищого ступеня, але при цьому вона втратила свою "речовинність" [7, 71]. Своєрідною реакцією на те, що річ дематеріалізується, розмивається, розчиняється у просторі, позбавляється єдиної можливості існування в якості предмета в матеріальному світі, стала творчість П. Сезанна. Вважають, що Сезанн передає "речовинність буття", але не речовинність зображених речей. Він по-своєму розречевлює предмети: коли імпресіоністи розчиняли їх у світлі, то Сезанн нівелює їх у матеріальності: речі набувають характеру загальноматеріального, але втрачають свої імена.

XX ст. втілило різні шляхи розвитку жанру натюрморту. Два напрями йшли від Сезанна: один із них – поступова втрата речами їх життєвого простору в межах образотворчого поля картини; другий – притаманна його натюрмортам агресивність форм; предтечею ще одного напрямку стає Ван Гог, який здійснює розречевлення речей через утягнутість у внутрішнє Я художника, злиття з ним, коли речі стають не своїм власним "портретом", а автопортретом митця. У натюрмортах Ван Гога речі стають еквівалентами авторського Я, і, хоч і переживають разом з людиною і за людиною, втрачають своє незалежне існування. Таким чином, у Сезанна і Ван Гога проявляється скорочення необхідної для відстороненого і незалежного сприйняття дистанції між людиною і річчю. У XX ст. натюрморт переживає розпад, розщеплення предмета, його форми, включно із силуетом і контуром. Прикладом є "Натюрморт із пляшкою" П. Пікассо, в якому предмет "розчленовується на окремі площини, що складають його, починають на очах розпадатися, і художник будує із цих площин, що звільнилися, зовсім інший, безпредметний предмет, в якому окремі його частини залишаються тільки як спогад про колишню, колись існуючу річ" [7, 78].

Ю. Лотман звертає увагу на периферійність натюрморту у працях з історії живопису, вважаючи, що це цілком закономірно, адже сюжетний міфологічний чи історичний живопис, портрет, пейзаж видаються ближче пов'язаними з розвитком мистецтва. Однак, на думку літературознавця, існують епохи, коли натюрморт виступає на перший план, таким чином актуалізуючи проблеми мистецтва (Бароко, авангард тощо) [15].

Незважаючи на нібито статичність натюрморту, для нього характерні категорії простору і часу. Розлогу характеристику цих категорій для живописного натюрморту подає Ю. Звездіна [12, 113–119]. Вона звертає увагу на те, що простір у натюрморті формується зображеними на ньому предметами, а вже простір і предмети існують у часі. Якщо для ранніх натюрмортів характерна статичність, то з часом художники звернулися і до динамічності. Для емблематичних натюрмортів характерні особливі просторові ефекти, рухомість, ієрархічність. Ефект особливого простору в натюрмортах надавали розміщені на задньому плані зображення вікна або прочинених дверей (С. ван Люттіхейс "Натюрморт", 1657). Простір у натюрморті може рухатися і трансформуватися завдяки використанню дзеркал, картин чи дзеркальних куль.

Відчуття часу в живописному натюрморті також різне: він постійний, коли об'єкти застигають у просторі й часі через симетричну композицію ("Vanitas"

Я. де Гейна 1603 р.); у другій чверті XVII ст. з'являються твори, в яких для часу характерний ефект миттєвої дії: фрукти, які падають, перекинуті вази з квітами тощо (Б. ван дер Аст “Натюрморт з фруктами”); з кінця XVII ст. у натюрморті через предмети у різних станах передається плинність часу (П. Клаас “Натюрморт зі срібною тацею, лимоном та іншими об'єктами”) – розбите скло, погаслі свічки, розбиті бокали, шкаралупа від горіхів. Образ часу передається через зображення годинника (“Натюрморт з годинником” А. Переде), символічну фігуру Кроноса. Для барокової поезії притаманні такі ж символічні образи плинності (вічності) часу (твори А. Грифіуса, Л. Барановича, І. Величковського, Ф. де Кеведо та ін.).

У словесно-художній творчості “натюрморт” як окремих твір зустрічається рідко: можна назвати твори Емми Андієвської: “Натюрморт з ускладненням у часі”, “Натюрморт у ракурсі троянської війни”, “Вагітний натюрморт”, “Натюрморт з залізною лійкою”, “Натюрморт в одноплщинно-історичному розтині”, “Натюрморт з етичним ухилом”, “Натюрморт з тінню”, Й. Бродського “Натюрморт” тощо. У літературних текстах натюрморт присутній на рівні номеносфери, коли обігрується поняття “мертва природа” (“Натюрморт з дятлом” Т. Роббінса, “Натюрморт з воронами” Д. Престона, Л. Чайлда, “Натюрморт, намальований чаєм” Маріанни Кіяновської, “Натюрморт з вудилом” З. Герберта, “Натюрморт з котами” В. Трубая та ін.), екфрази і гіпотипози¹ (І. Нолль “Трояндочка червона”, Л. Пенні “Жорстокі слова”, “Смертельний холод” та ін.).

Роман німецької письменниці Інґрід Нолль “Rösleinrot” (1998) [25], (російський переклад – “Натюрморт на ночном столике” [18]), побудований на алюзіях зі світу живопису. У творі присутні прямі і “цитати”-екфрази зі світу натюрморту (картини Г. Флеґеля, Р. Саверея, Караваджо, Д. Зеґерса та ін.), і гіпотипози. Словесний текст і зорові образи формують внутрішній світ персонажів роману, маркують предметне, речеве оточення. Натюрморт присутній і як тип композиції речей, які організуються в незалежну, самостійну структуру, творячи свою композицію та встановлюючи нові взаємовідносини зі світом. Багатозначна назва книги – “Rösleinrot” (нім. Троянда червона). “Rösleinrot” – це цитата з балади Й-В. Гете “Heidenröslein” (“Лугова троянда”, 1771).

Роман починається розповіддю про темно-червону троянду з картини Даніеля Зеґерса “Ваза з квітами”: “Яскравий букет у прозорому кубку: троянди, рожеві і білі, волошка, вогняні червоно-жовті тюльпани, нарцис, крихітна фіалка, братки і жасмин, всього кілька квіточок. Крізь скло мерехтять зеленуваті стебла і листки, вода мутнувата, зелена з чорним, як і весь затемнений фон картини. Висвітлено лише сам букет. Кожна квітка живе своїм життям – одна схилилася праворуч, інша – ліворуч, ця розпускається, та гордо піднімає голову, а хтось там і зовсім ховається серед своїх розкішних побратимів. Тільки один бутон не схожий на інші квіти: трояндочка хилиться вниз, ніби їй соромно і вона хоче швидше сховатися в темному кутку натюрморту. Одна з пелюсток зухвало загорнулася догори, але поникла голівка означає, що квітка приречена і скоро зів'яне” [25, 10].

¹ Дискусії щодо термінів див.: 2; 5; 10.

Композиція картини передбачає хід дії, накладається на розвиток сюжету, в якому перемішані любов і ненависть, вирують пристрасті, явні та приховані, люди самотні й ображені, горді й перелякані, залишаються наодинці зі світом, але продовжують протистояти злу.

Роман складається із двадцяти розділів і в кожному з них сюжетна лінія пов'язана із реально існуючою картиною – здебільшого, бароковим натюрмортом. Так, другий розділ “Тихо, як мишка” починається так: “Ще одна улюблена моя картина – натюрморт, де серед нерухомих фруктів і горіхів метушаться маленькі гризуни, що, звичайно, дещо порушує закони жанру: натюрморт адже на те і натюрморт, щоб зображати тільки неживі предмети. Три бурі мишки вийшли у художника Лудовико ді Сузіо такими крихітними, що, здається, вмістилися б на самому кінчику пальця, а фрукти у порівнянні з ними просто величезні. Їх так і хочеться взяти в руки: золотистий лимон, вогненний апельсин, у якого виписана кожна складочка пористої шкірки, рум'яні яблука, горіхи, солодощі, посипані цукровою пудрою, ножичок для фруктів на відполірованому до блиску олов'яному блюді. Мишок помічаєш не відразу, а лише придивившись: вони гризуть мигдальне зернятко. Тихо-тихо шарудять вони в нічній темряві і шукають, де б чого стягнути. Чуйним вухом можна вловити, як вовтузяться вони на столі, як хрустить мигдаль у них на зубах. Але того, хто міцно спить, це, звичайно, не розбудить” [25, 48].

Ім'я головної героїні роману – Аннароза: “Трояндочкою назвав мене мій перший чоловік, але він навряд чи міг тоді подумати, що й у мене є чим вколоти і я вмю за себе постояти” [25, 42]. Традиційно темно-червона троянда символізує не тільки пристрасну любов, обожнювання, а й любовні переживання, сум, траур. Нолль нагнітає атмосферу тривожної невизначеності і передчуття чогось жахливого. Письменниця заглядає в душу Аннарози, показує зародження темних думок і неврозів. Опис картин-натюрмортів і розповідь від першої особи героїні про своє життя посилюють саспенс – відчуття невизначеності, психологічної “підвішеності”, стан тривожного очікування. Після всіх життєвих і любовних криз героїня влаштовує свою долю, віртуально переступаючи через труп.

Гіпотипоза інколи виконує роль ретардації, але, здебільшого, структурує текст і визначає його хронологічно-топографічні рамки. Цікаві приклади демонструє канадська письменниця Луїз Пенні. Вона здобула численні нагороди за свої витончені детективи, в яких розслідування веде Арман Гамаш, старший інспектор поліції з Квебеку, якого характеризують такі риси як інтелектуальність, спостережливість. Місцем дії творів Л. Пенні стає старовинне село, таємниці якого та старі рани приводять до трагічних подій.

У романі “Смертельний холод” [20] авторка використовує описи предметів неодноразово, таким чином маркуючи простір і місце дії: “Люди прибували, їду заносили в знайому кухню і в духовці зібралось занадто багато горщечків і пирогів. Блюда, наповнені зацукрованим імбиром, вишнею в шоколаді, фруктами в цукрі, стояли на столі поряд із пудингами, тортами, печивом” [20, 214]. “У ідальні розкладний стіл стогнав під тягарем горщечків і пирогів, спечених у патоці бобів і шинки в кленовому соку. На чільному місці, ніби вікторіанський джентльмен,

розташувалася індичка. Центр стола кожного року залишали для хитромудрих і яскравих квіткових композицій Мірни. В цьому році це були соснові гілки з вплетенням прекрасного червоного амарилісу. В центрі цього соснового бору на підстильці із мандаринів, журавлини і шоколадок стояла музикальна шкатулка, і з неї доносилася різдвяна пісенька” [20, 252].

Натюрмортні вставки і вкраплення в текст використовуються в художньому творі як вид опису поряд із пейзажем, портретом, інтер'єром тощо. Наприклад, у новелі “Військовий літун” В. Підмогильного: “Невеличкий стіл, застелений газетою, стояв коло вікна; на ньому купю лежали книжки, що він давно вже прочитав і возив з собою без мети. Біля їх стовбичила велика бензинова лампа, що ввечері сяяла білим світлом. Півкімнати посідало широке подвійне ліжко, застелене сірою по ходовою ковдрою, а в головах його висів шолом та альтиметр. А далі – сірі порепані стіни й підлога з облізлою фарбою. Сергій не звертав досі уваги на убозтво свого мешкання, а тепер воно вразило його” [19, 171–172] чи у “Повісті без назви”: “При одній стіні звичайна дерев'яна розкладачка, в кутку коло вікна кухонного типу стіл, застелений зеленим папером, на ньому лампа, олівці у мідній підставці, велика попільниця; коло столу один у хаті стілець і коло другої стіни, вже зовсім несподівано, старовинний, важко інкрустований комод з опуклими шухлядами й круглим будильником зверху” [19, 244].

Отже, жанр натюрмрту визначає особливості зображення речей у часі та просторі, трансформуючись відповідно до епохи та стилю. В живописі та літературному тексті речі мають утилітарне та символічне значення, їх можна розглядати в аспекті просторово-часових стосунків людини зі світом.

Література

1. Бобрык Р. Зачем стол натюрмрту? / Р. Бобрык // Культура и текст. Литературоведение. – СПб. – Барнаул, 1998. – Ч. 1 : Сборник научных трудов / [под ред. Г. П. Козубовской]. – С. 27–41.
2. Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) / Н. В. Брагинская // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. – М. : Наука, 1977. – С. 259–283.
3. Бурины С. Типология натюрмрта в литературе (на материале XX века) / С. Бурины // Slavica Tergestina. – № 8 ; Художественный текст и его гео-культурные стратификации. – Trieste, 2000. – С. 145–174.
4. Виппер Б. Проблема и развитие натюрмрта / Б. Виппер. – СПб. : Азбука-классика, 2005. – 384 с.
5. Генералюк Л. С. Экфразис і проблема контамінації термінів / Л.С. Генералюк // Українська термінологія і сучасність : [зб. наук. пр.] / [відп. ред. В. Л. Іващенко]. – К. : Інститут української мови НАНУ, 2013. – Вип. IX. – С. 84–94.
6. Григорьева Е. Образование смысла в натюрморте / Е. Григорьева // Лотмановский сборник / [ред. Киселева Л. Н., Лейбов Р. Г., Фрайман Т. Н.]. – М. : ОГИ, 2004. – Вып. 3. – С. 786–805.
7. Данилова И. Е. Проблема жанров в европейской живописи: Человек и вещь. Портрет и натюрморт / И. Е. Данилова. – М. : Российск. гос. гуманит. ун-т, 1998. – 104 с.
8. Димшиць Е. О. Натюрморт в українському живописі на зламі XIX–XX століть / Е. О. Димшиць // Українське мистецтво та архітектура кінця XIX – початку XX ст. – К. : Наук.думка, 2000. – С. 122–137.
9. Дмитриева Н. Д. Изображение и слово / Н. Д. Дмитриева. – М. : Искусство, 1962. – 315 с.
10. Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума / [под ред. Л. Геллера]. – М. : Издательство “МИК”, 2002. – 216 с.

11. Елина Е. А. Семиотика натюрморта в литературно-художественном дискурсе / Е. А. Елина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2014. – № 3 (33). – Ч. II. – С. 75–77.
12. Звездина Ю. Н. Эмблематика в мире старинного натюрморта. К проблеме прочтения символа / Ю. Н. Звездина. – М. : Наука, 1997. – 160 с.
13. Ковалів Ю. Літературознавча енциклопедія : [у 2 т.] / [авт.-укл. Ю. Ковалів]. – К. : ВЦ “Академія”, 2007. – Т. 1. – С. 427–428.
14. Крекотень В. І. Натюрморт як прийом художнього зображення в творчості українських прозаїків XVII–XVIII ст. / В. І. Крекотень // Теория и история литературы : к 100-летию со дня рождения акад. А. И. Белецкого. – К. : Наук. думка. 1985. – С. 204–211.
15. Лотман Ю. М. Натюрморт в перспективе семиотики / Ю. М. Лотман // Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб. : Академический проект, 2002. – С. 340–348.
16. Лучук В. Розвиток натюрмарту в контексті трансформації системи “людина – річ” [Електронний ресурс] / В. Лучук. – Режим доступу : <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16968/62-Luchuk.pdf?sequence=1>.
17. Маланій О. Поетичні “натюрморти” Емми Андіївської [Електронний ресурс] / О. Маланій. – Режим доступу : http://esnuir.eenu.edu.ua/bitstream/123456789/3564/3/andrievska_voi_fil13.pdf.
18. Нолль И. Прохладой дышит вечер. Натюрморт на ночном столике / И. Нолль ; [пер. с нем. А. Кукис]. – М. : Слово, 2003. – 448 с.
19. Підмогильний В. П. Оповідання. Повість. Романи / [вступ. ст., упоряд. і прим. В. О. Мельника]. – К. : Наук. думка, 1991. – 800 с.
20. Пенни Л. Смертельный холод / Л. Пенни ; [пер. с англ. Г. Крылов]. – М. : Азбука-Аттикус, 2015. – 416 с.
21. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тamarченко]. – М. : Изд-во Кулагиной ; Intrada, 2008. – 358 с.
22. Теоретическая поэтика: понятия и определения : Хрестоматия для студентов / [авт.-сост. Н. Д. Тamarченко]. – М. : РГГУ, 2002. – 467 с.
23. Фарино Е. Введение в литературоведение : [учебное пособие] / Е. Фарино. – СПб. : РГГУ, 2004. – 639 с.
24. Bobryk R. Martwa natura: Gatunek, motywy, kompozycje / R. Bobryk. – Siedlce : Stowarzyszenie Tutajteraz, 2011. – 232 s.
25. Noll I. Röslein rot / I. Noll. – Zürich : Diogenes Verlag AG, 1998. – 288 s.

Анотація

У статті з’ясовуються особливості хронотопу натюрмарту в інтермедіальному аспекті: звертається увага на особливості натюрмарту в живописі та літературному тексті. Жанр натюрмарту, трансформуючись із традиційного живописного, образного у словесний, набуває кількох значень: як власне екфраза (опис художнього полотна натюрмарту); гіпотипоза (словесний натюрмарт); використання на рівні номеносфери (обігрування терміну “мертва природа”).

Ключові слова: трансформація жанру, хронотоп, натюрмарт, семиотика, номеносфера.

Summary

There are investigate the features of time-space of still life in intermedial aspect, pay attention to peculiarities of still life painting and literary text in the article. The genre of still life, transforming from traditional painting, imaginative in verbal acquires several meanings: as a proper ecphrasis (description of artistic canvas of still life); hypotypozis (verbal still life); using at the level nomenosphere (harping term “still life”).

Keywords: transformation of the genre, time-space, still life, semiotics, nomenosphere.