

**Левченко Н. М.**

Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди

**Печерських Л. О.**

Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди

## ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ ЯК ЗАСІБ ВІДОБРАЖЕННЯ ДІЙНОСТІ В РОМАНІ СЕРГІЯ ЖАДАНА «ІНТЕРНАТ»

*У статті досліджено вплив кінематографу на розвиток постмодерного роману. Зазначено, що кіно отримало доступ до глибинних структур літератури не лише на рівні сюжету чи фабули, а й авторського бачення, що потягло за собою трансформацію режисера, який на витоках кіномистецтва лише візуалізував текст у повноцінного автора художнього кінотексту.*

*Монтаж став важливим засобом екранної драматургії. Він якісно оновив принципи побудови сюжету, композиції, підніс значення окремої деталі, давши їй можливість передавати найсуттєвіші сюжетні колізії, найвищі точки конфлікту, найглибші порухи почуттів і переживань, а також вибудовувати дію за принципом контрасту, асоціативного зіставлення, одночасності чи паралельності.*

*Необмежені можливості монтажу в питанні естетичних ефектів зробили його «альфою і омегою» кінообразності. Однак згодом, з огляду на страх утратити значимість таланту актора й майстерності режисера в кіно, кінематограф припинив імітувати характерну для традиційних видовищ демонстрацію виняткового шляхом монтажу, завдяки чому кіно ввійшло в період свого бурхливого розвитку та як система візуального відображення дійсності в об'ємному просторі й рухливому часі почало відповідати тенденціям нової культури. Кіно на тривалий час перетворилося на провідний засіб візуалізації культури.*

*Письменники, зокрема постмодерністи, почали виявляти неабиякий інтерес до кіно. Традиційний жанр роману в постмодерній літературі трансформувався на синкретичний текст з використанням системних елементів візуальних мистецтв, серед яких першість залишалася за кіно.*

*Наративну структуру твору, побудовану за кіносценарною моделлю, яка анулювала в тексті авторське мовлення, простежено на прикладі роману С. Жадана «Інтернат».*

*Оповідач-фокалізатор набув форми оператора, який демонструє художній світ тексту через об'єкти камери, яка знімає буквально все, і трансформується на початку роману в образ головного героя Паші, а в кінці роману перетрансформовується в образ його племінника Саші. Читач має можливість спостерігати за розвитком сюжету лише через об'єкти камери, тому всі оціночні судження про події, описані в романі, автору не належать.*

**Ключові слова:** інтермедіальність, монтаж, візуальні жанри, постмодерний роман, інтертекстуальний підхід.

**Постановка проблеми.** Література має взаємозв'язки з усіма типами й видами мистецтв, але на розвиток постмодерного роману найбільший вплив справив кінематограф.

Наприклад, Франсуа Жост, дотичний певною мірою до кінематографічного мистецтва, інтертекстуальний підхід поширював майже на всі види мистецтва, зробивши особливий акцент на кіно, зокрема на принципах монтажного зіставлення [6].

Звісно, сприймаючи кіно як один із засобів реалізації системних елементів візуальних жанрів, краще говорити не про інтертекстуальний, а про інтермедіальний синтез. Є. Шрьотер радить користуватися терміном «онтологічна інтермеді-

альність» [19], під яким варто розуміти наявність певних спільних системних рис у різних медіа, що завжди присутні в співвідношеннях з іншими медіа, у рамках яких окремі медіа не існують. Є лише інтермедіальні зв'язки, що здійснюються безперервно. Як приклад Є. Шрьотер називає процес створення певної синтетичної метамови тексту, який тягне за собою перекодування стратегій інших видів мистецтв для функціонування цілісного художнього образу на шляху від класичного кінематографу до сучасного, а отже, від образу-руху до образу-часу.

Отже, надалі будемо користуватися терміном «інтермедіальність» на позначення взаємодії літе-

ратури і кіно в разі необхідності перекладу з однієї мови мистецтва іншою в межах культури.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Уперше термін «інтермедіальність» з'явився у 1983 році в науковому доробку німецького літературознавця О. Ханзен-Льове: «Співпраця гетерогенних художніх форм у рамках одного інтегрального медіума (театр, опера, кінофільм, перформанс тощо), а також єдиної мультимедійної презентації відбувається при зовсім інших інтертекстуальних умовах і виявляє інші кореляції, ніж у випадку номедіальної комунікації (літературний текст, німе кіно тощо)» [16, с. 291].

Зіставляючи термін «інтермедіальність» із терміном «інтертекстуальність», О. Ханзен-Льове виявив різницю між номедіальною та мультимедійною презентацією, яка виявляється в таких синтетичних видах мистецтва, як театр і кіно.

До творення теорії інтермедіальності долучалися такі науковці, як І. Борисова [2], Б. Вальтер [3], М. Маклюен [9], Ю. Мюллер [18], І. Смирнов [12], О. Тімашков [13], Н. Тішуніна [14], В. Флюсер [15] та ін.

Продовжуючи розроблення теорії інтермедіальності, В. Мітчелл [17] підкреслював, що всі медіа є «image-text» (змішаними), бо змушені поєднувати різні дискурсивні конвенції й коди, ба більше, є точкою перетину теорії знаків, почуттів, естетики й місцем, де слухові й зорові рецептори, перебуваючи в різних співвідношеннях на платформах часовопросторових, словесно-візуальних, іконічно-символічних вимірів, здійснюють низку взаємовпливів, які й надають тексту певного значення.

Н. Миш'якова вбачає в інтермедіальності засіб дешифрування, наданий реципієнту для розкодування інформації, закодованої в системі художнього світу [10].

В. Просалова пропонує використовувати цей термін у процесі аналізу художньої літератури: «Інтермедіальність – це відтворення в літературному тексті таких образних структур, що несуть інформацію про інші види мистецтва; інтермедіальний аналіз спрямований на виявлення засобів суміжних мистецтв, що реалізуються в літературі» [11].

**Постановка завдання.** Автори статті мають на меті виявити форми впливу інтермедіальності на текст постмодерного роману С. Жадана «Інтернат».

**Виклад основного матеріалу.** Запозичене кіномистецтвом із літератури художньо-образне мислення модифіковане в бік візуалізації тексту за допомогою створення образу, що рухається, який Ж. Дельоз визначав як акцентовану множину елементів, які впливають один на одного

і взаємодіють між собою [4, с. 616]. Отже, оперуючи рухомим зображенням і звуком, кіно отримало більші можливості відтворювати реальну дійсність у художніх і художньо-документальних образах, ніж література. Синтезуючи й вбираючи в себе художній досвід літератури, театрального та образотворчого мистецтва, музики й трансформуючи його у власну специфіку, кіномистецтво виробило специфічні зображально-виражальні засоби, зокрема фотографічне відображення предмета, рухомого в просторі й часі, монтаж, завдяки яким йому вдалося скласти вагому конкуренцію іншим видам мистецтва.

Поступово кіно, яке безпосередньо спиралося на літературу, зокрема на художній твір і його сюжет, завдяки притаманному кіномистецтву позасюжетному розгортанню матеріалу, тобто монтажу, почало витісняти з культурного простору книгу.

Спіраючись на розвинені форми монтажу, а саме на систему специфічних виразних засобів екрану, які створюють кінематографічну образність, на принцип і закономірність побудови художнього образу, на технологічний і творчий процес з'єднання окремо знятих кадрів у єдине ідейно-художнє ціле [7, с. 274], кіно отримало доступ до глибинних структур літератури не лише на рівні сюжету чи фабули, а й авторського бачення, що потягло за собою трансформацію режисера, який на витоках кіномистецтва лише візуалізував текст, у повноцінного автора художнього кінотексту.

Монтаж став важливим засобом екранної драматургії. Він якісно оновив принципи побудови сюжету, композиції, підніс значення окремої деталі, надавши їй можливість передавати найсуттєвіші сюжетні колізії, найвищі точки конфлікту, найглибші порухи почуттів і переживань, а також вибудовувати дію за принципом контрасту, асоціативного зіставлення, одночасності чи паралельності.

Необмежені можливості монтажу в питанні естетичних ефектів зробили його «альфою і омегою» кінообразності. Однак згодом, з огляду на страх утратити значимість таланту актора й майстерності режисера, у кіно кінематограф припинив імітувати характерну для традиційних видовищ демонстрацію виняткового шляхом монтажу, завдяки чому кіно ввійшло в період свого бурхливого розвитку та як система візуального відображення дійсності в об'ємному просторі й рухливому часі почало відповідати тенденціям нової культури. Кіно на тривалий час перетворилося на провідний засіб візуалізації культури.

Письменники, зокрема постмодерністи, почали виявляти неабиякий інтерес до кіно. Традиційний жанр роману в постмодерній літературі трансформувався на синкретичний текст із використанням системних елементів візуальних мистецтв, серед яких першість залишалася за кіно. На думку В. Вольфа, поєднання наративної та інтермедіальної методи в літературі стало однією з найактуальніших тенденцій сучасної наратології, теорії й практики інтермедіальності. Він, зокрема, стверджував, що наративність потребує уточнення в межах інтермедіальності як інтермедіальна наратологія [20, с. 23–104].

Жанр постмодерного роману початку ХХІ століття є яскравим свідченням інтермедіального проникнення, що зростає, у літературу форм і технік зображення дійсності, специфічних для кіно, наприклад, таких як затемнення, зміна планів, наближення, окуляризація та, звісно ж, уже згадуваний нами монтаж тощо.

А. Базен стверджував, що технічні прийоми творення художнього світу постмодерного роману письменники вдосконалили завдяки таким новим формам сприйняття в кіномистецтві, таким як великий план і монтаж [1, с. 253].

Риси кінематографізму проявилися в літературі у формах і прийомах застосування композиційних прийомів монтажу й монтажної техніки для поєднання сцен у композиції твору. Запозичений кіномистецький термін «монтаж» у художній літературі почав позначати засоби побудови тексту, при яких переважає фрагментація в зображеннях, яка спонукає до усвідомлення розриву безперервності комунікації, апеляції до когнітивно-рецептивних можливостей реципієнта, інтелектуалізації твору. Літературний кінематографізм зростає на концептах візуалізації художньої картини світу й використанні інструментарію візуальних мистецтв, можливо, спільного для кількох його видів.

Звісно, за таких умов місце наратора в художньому тексті посідає фокалізатор, змінюючи тим самим наративний рівень, у межах якого здебільшого додаються певні точки зору оповідачів, які не завжди виражають авторську думку.

Наприклад, у романі С. Жадана «Інтернат» наративна структура твору побудована за кіносценарною моделлю, яка анулювала в тексті авторське мовлення.

Оповідач-фокалізатор набув форми оператора, який демонструє художній світ тексту через об'єкти камери, що знімає буквально все і трансформується на початку роману в образ головного героя Паші, а в кінці роману перетрансформу-

ється в образ його племінника Саші. Читач має можливість спостерігати за розвитком сюжету лише через об'єкти камери, тому всі оціночні судження про події, описані в романі, автору не належать. Він ніби так само, як і більшість мешканців України, а також головний герой роману – провінційний учитель української мови з приміської залізничної станції на Донбасі, котра перетворюється за кілька днів на лінію фронту, стоїть осторонь подій російсько-української війни, яку він, як і будь-який інший представник «загубленої генерації», вважає не своєю війною, якоюсь випадковою прикрістю, але яка є основою сюжету роману.

Паша не має духовного зв'язку з родиною, тому не має ні відчуття батьківщини, ні відчуття Батьківщини. Спілкування з рідними позбавлене духовного тепла, є суто схематичним. Реципієнт має можливість бачити це очима дівчина Паші Марини, яка помічає, «як він ставиться до старого, як не може домовитися з ним про найпростіші речі, як він боїться сестри, як він ховається від племінника, як тихо ненавидить свою директорку, як ігнорує своїх учнів, бачила, що він просто не знає, як бути з нею, як із нею говорити, як із нею спати» [5, с. 128].

Марина першою усвідомила, що Паша не проживає власне справжнє життя, а лише, як кіноактор, за сценарієм фільму виконує в ньому певну роль, виконує не якісно. Він узявся за справу вчителя української мови й літератури, представника національної еліти, який зобов'язаний бути патріотом, виразником духовної культури українців, у руках якого знаходиться виховання й формування української нації. Насправді ж Пашу немає підстав називати навіть громадянином, відповідальним за державу, у якій він живе. Для нього мають значення лише матеріальні цінності. Відчуваючи його штучність, безвольність, покірність, учні під час уроків виявляють до нього неповагу.

Інфантильний, апатичний Паша, позбавлений власного «Я», ідентифікуючий себе з масою, не може передати наступному поколінню жодного духовного спадку, бо він у нього не сформований.

Як наслідок, герой, він, маючи рідних, самотній, бо так і не знайшов жодного друга, не побував власної сім'ї, проживши вже півжиття. Герой не дорослішає, не змінює світоглядних орієнтирів.

Тяжка доля жене Пашу кривавими дорогами несподіваної війни. Його триденна подорож схожа на квест сходження до царства мертвих і повернення до себе-громадянина шляхом ініціації смерті.

Деталі подорожі, яка відбувається протягом трьох днів, набувають у романі форми мозаїки

з окремих фрагментів приватних подій, спільної історії пам'яті, пригадування й хаотичного блукання в епічному полотні війни, нанизаних на стрижень-дорогу, яка визначена метою головного героя Паші – забрати племінника з інтернату в окупованому захопленому місті. Паломництво й поневіряння Паші постійно змінює форму, зміст, і в якийсь момент шляхетна мета девальвується. На самоціль для збайдужілого до світу Паші, який перебуває в окупованому місті, перетворюються лише рух у самому епіцентрі воєнних подій і відчуття присмаку загибелі, крижаного дихання страху та небуття, що «будуть супроводжувати його до самої смерті» [5, с. 290].

Потворність людського побуту під час війни заповнює собою й час, і простір, набуваючи символічного значення, як, наприклад, зустрічі, що повторюються, і персонажі, що зникають назавжди, перебування в зруйнованих будинках тощо. Автор роману «Інтернат» так само, як сценарист, вільно використовує час і простір. Про спорідненість у застосування хронотопу в романі й кіно та певне ототожнення автора роману й автора сценарію свого часу писав Рене Клер: «Романіст, як і сценарист, може вільно використовувати час і простір. У романі, як і у фільмі, описання одного вечора може зайняти всю книгу й декілька років помістяться у двох-трьох рядках, так само, як вони промайнули за декілька секунд у фільмі. Переходи й там, і тут відбуваються однаково легко» [8, с. 186].

Елементи кіномонтажу в структурі твору автор використовує під час переривання реального часу в романі оніричною дійсністю снів, марень і спогадів, що здійснюється з використанням подібних, аналогових кіномонтажу засобів, таких як наплив, затемнення й витіснення.

Віра, чергові на вокзалі, провідник, Ніна, фізрук, дівчинка з інтернату – усі персонажі роману, з якими Паша провів три дні подорожі, загадково зникли.

Витіснення вільного простору скаліченими війною людьми зображується автором у картині, яку Паша бачить у шпиталі: «Тіла на підлозі – брудні, вимучені, криваві – лежать на матрацах, на ковдрах, на бушлатах, немає куди ступити...» [5, с. 312]. Скривавлене обличчя війни викликає в людей межовий стан свідомості, що експлікує емоції неконтрольованої тривоги й тваринного страху серед фізичних конвульсій поранених війною душ і тіл, лихоманки, марення й помирання.

Факт смерті молодого пораненого бійця, який бере на себе Пашину смерть і якому Паша допомагає під час операції, відтворюється автором за допомогою монтажного напливу – повіль-

ної заміни в нарації попереднього монтажного плану наступним за рахунок зменшення змісту першого й наростання іншого: «Хто-небудь, візьміть трубку! Чому ніхто не відповідає, де ви всі? Де бодай хтось? Де ви? – з розпачем викрикує Паша і все набирає й набирає на прохання помираючого хлопця, номер на телефоні, – Нікого немає, нікого не чути. Нікого не шкода. <...> Відчуває, що смерть оминає його, відступає, переходить на іншого. Гудки розчиняються, час витікає, повітря розріджується. Вже нічого не виправиш, нікого не врятуєш. Шосе тягнеться сніговими полями. Довкола стільки білого, наче всі інші кольори зникли, залишився тільки білий. <...> Світла стає все більше, воно заливає собою все довкола, його стає так багато, воно виповнює собою все. Так, ніби життя складається лише зі світла, так, ніби в цьому світлі зовсім немає місця для смерті» [5, с. 322–325]. Однак війна є сіячем смерті, про що свідчить метонімічний характер тілесного наративу твору. Пальто, пробите кулями, ключі, кружка Валерія Петровича, фізрука з інтернату, Вірина шуба з одірваним рукавом, під лавочкою біля незнайомого будинку, мобільник убитого сапера, «на бруствері чорний військовий черевик, правий, зі зрізаними шнурками, з кров'ю довкола, йому навіть здається, що зі ступнею всередині, з рештками ступні, з кривавою кашею всередині» [5, с. 273], які фрагментарно ловить погляд героя серед суцільного жаху й хаосу війни, натякають на вірогідну смерть у вогні бою посеред уже мертвого міста. Одяг, взуття, предмети побуту, фрагменти людських тіл, відірваних рук і ніг, які, як кадри з фільму, пробігають перед очима Паші, ховають у собі сліди своїх мертвих господарів.

Горнило війни, де подорож звичайної людини, персонажі, оточення й воюючі сторони російських окупантів і захисників свободи й незалежності України за допомогою монтажу змішуються в похмурий коктейль туги і безвиході, залишаючи за собою лише тінь спогадів про безтурботне минуле й міражі втраченого світлого завтра. Ідучи дорогами війни, Паша водночас блукав у лабіринтах власної душі. «Варто було потрапити сюди, – розмірковує він, – в середину пекла, аби відчутти, як багато ти мав і як багато втратив. Просто потрібно швидше повернутись додому, швидше додому...» [5, с. 308].

**Висновки і пропозиції.** Довга дорога додому, пошук героєм себе і своєї ролі в зруйнованому навколишньому світі, який ще вчора був простим, знайомим і комфортним, – це зворушлива історія про те, як війна змінює все в зовнішньому

і внутрішньому світі людини, карколомно вриваючись у людські долі, руйнуючи надії, звужуючи всі людські бажання і прагнення до одного – вижити, знайти власне місце в хаосі війни, свій дім у буквальному й символічному значеннях. Митарства на дорогах війни стали для головного героя роману С. Жадана певним катарсисом, який відкрив шляхи до усвідомлення, що найдорожчими скарбами світу є дім, родина, рідна земля, а все інше є мінливим і минучим. Усе зміниться, а «... ми залишимося. Ось і все» [5, с. 333].

С. Жадан, використавши інтермедіальні засоби зображення дійсності, переважно монтаж, витіснення, наплив тощо, забезпечив динамічність сюжету й створив панораму роману-повернення додому, до себе, до України. Головний герой Паша, зрештою, зрозумів, що саме його покоління є рушійною силою в національному та культурному житті країни, кинутої у вир визвольної війни. Безпосередньо він так само, як інші громадяни його країни, відповідальні за безпеку України, за її успішне майбутнє.

### Список літератури:

1. Базен. Что такое кино? Сборник статей. Москва Искусство, 1972. 384 с.
2. Борисова И. Интермедиаальный аспект взаимодействия музыки и литературы в русском романтизме. Санкт-Петербург, 2000. 251 с.
3. Вальтер Б. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. Москва : Медиум, 1996. URL: <http://www.out-line.ru/ben.html>.
4. Дельоз Ж. Кино / пер. с французского. Москва : ООО «Издательство Ад Маргинем». 623 с.
5. Жадан С. Інтернат. Чернівці : Meridian Czernowitz, 2017. 336 с.
6. Жост Ф. Порівняльне літературознавство як філософія літератури. Нариси з порівняльного літературознавства. *Слово і час*. 2007. № 5. С. 30–44.
7. Кино: Энциклопедический словарь / гл. редактор С. И. Юткевич. Москва : Советская энциклопедия, 1986. 274 с.
8. Клер Р. Размышления о киноискусстве. Москва : Искусство, 1958. 230 с.
9. Маклюэн Г. Понимание медиа: внешние расширения человека. Москва, 2003. 464 с.
10. Мышьякова Н. Опыт интермедиаального анализа. Музыкальность лирики А. А. Фета. *Вестник Оренб. ун-та*. Оренбург, 2002. № 6. С. 55–58.
11. Просалова В. Інтермедіальність як явище мистецтва і метод аналізу. *Філологічні семінари*. Київ, 2013. Вип. 16. С. 46–53.
12. Смирнов И. Видеоряд. Историческая семантика кино. Санкт-Петербург, 2009. 397 с.
13. Тимашков А. К истории понятия интермедиаальности в зарубежной науке. Фундаментальные проблемы современной культурологии. Санкт-Петербург : Алетейя, 2008. Том III : Культурная динамика. С. 112–119.
14. Тишунина Н. Методология интермедиаального анализа в свете междисциплинарных исследований. *Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века* : материалы Международной науч. конф. Серия «Symposium». Санкт-Петербург : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. Вып. 12. С. 149–154.
15. Флюссер В. За философию фотографии / пер. с нем. Г. Хайдаровой. Санкт-Петербург : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2008. 146 с.
16. Hansen-Löve A. Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne. Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11. Wien, 1983. P. 291–360.
17. Mitchell T. Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago, 1994. 462 p.
18. Müller J. Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation. Münster : Nodus Publikationen, 1996. 335 p.
19. Schröter, Jens. «Discourses and Models of Intermediality». CLCWeb: ComparativeLiterature and Culture13.3 (2011).
20. Wolf W. Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie. *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär* / Hrsg. V. Nunning, A. Nunning. Trier: WVT, 2002. S. 23–104.
21. Wolf W. Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality. Amsterdam : Rodopy, 1999. 272 p.

**Levchenko N. M., Pecherskyh L. O. INTERMEDIALITY AS A MEANS OF REFLECTING REALITY IN THE NOVEL “THE ORPHANAGE” BY SERHIY ZHADAN**

*The article examines the influence of cinema on the development of the postmodern novel. It is noted that cinema gained access to the deep structures of literature not only at the level of plot or story line, but also at the layer of the author's vision, which entailed the transformation of the director, who at the origins of cinema only visualized the text, into a full-fledged author of fiction film text.*

*Montage has become an important means of screen drama. It qualitatively updated the principles of plot and composition construction, raised the importance of a particular detail, giving it the opportunity to convey the most significant plot conflicts, the highest points of conflict, the deepest movements of feelings and experiences, and build action on the principle of contrast, associative comparison, simultaneity or parallelism.*

*Unlimited possibilities of Montage on aesthetic effects have made it the “alpha and omega” of cinema. However afterwards, due to the fear of losing the importance of the actor's talent and director's excellence, the cinematography stopped imitating the traditional demonstration of the exceptional by montage, due to which the cinema entered the period of its rapid development and as a system of visual reflection of reality in volumetric space and moving time began to meet the trends of the new culture. Cinema has become a leading means of visualizing culture for a long period of time.*

*Writers, in particular postmodernists, began to take a considerable interest in cinema. The traditional genre of the novel in postmodern literature was transformed into a syncretic text using system elements of the visual arts, among which the primacy remained for cinema.*

*The narrative structure of the work, built on the screenplay model, which has annulled the author's speech in the text, is retraced on the example of the novel “The Orphanage” by S. Zhadan.*

*The narrator-focalizer took the form of a cameraman who demonstrates the artistic world of the text through the lens of a camera that captures literally everything and transforms into the image of the protagonist Pasha at the beginning of the novel, and at the end of the novel transforms into his nephew Sasha. The reader has the opportunity to observe the development of the plot only through the lens of the camera, so all the evaluative judgments about the events described in the novel do not belong to the author.*

**Key words:** *intermediality, montage, visual genres, postmodern novel, intertextual approach.*