

Вінницький державний педагогічний університет  
імені Михайла Коцюбинського

факультет іноземних мов

кафедра англійської філології

## ДИПЛОМНА РОБОТА

на тему: Функції живописного екфразису та мовні засоби відтворення  
художнього образу в романі Грегорі Нормінтона «Корабель дурнів»

здобувача ступеня вищої освіти магістра  
галузі знань 03 Гуманітарні науки  
спеціальності 035 Філологія. Германські мови і  
літератури (переклад включно)  
(англійська, німецька)

Бартко Світлани Володимирівни

науковий керівник:

Прадівлянна Людмила Миколаївна

кандидат філологічних наук, старший викладач

Вінниця – 2018

## ЗМІСТ

|                                                                                                                              |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| ВСТУП.....                                                                                                                   | 3  |
| РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ВИВЧЕННЯ ЕКФРАСИСУ В ХУДОЖНІХ ТВОРАХ ЯК ЕЛЕМЕНТУ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ.....                            | 7  |
| 1.1. Дослідження проблем синтезу мистецтв в сучасній лінгвістиці.....                                                        | 7  |
| 1.2. Взаємозв'язок літератури та живопису.....                                                                               | 13 |
| 1.3. Екфрасис як тип тексту, його види та функції.....                                                                       | 18 |
| 1.4. Постмодернізм як напрям в літературі.....                                                                               | 31 |
| ВИСНОВКИ ДО ПЕРШОГО РОЗДІЛУ.....                                                                                             | 37 |
| РОЗДІЛ 2 ОСОБЛИВОСТІ ЖИВОПИСНОГО ЕКФРАСИСУ ТА СПЕЦИФІКА ХУДОЖНІХ ОБРАЗІВ У РОМАНУ ГРЕГОРІ НОРМІНТОНА «КОРАБЕЛЬ ДУРНІВ» ..... | 40 |
| 2.1. Грегорі Нормінтон та його роман “Корабель Дурнів”. Образ «корабля дурнів» у літературі та мистецтві.....                | 40 |
| 2.2. Інтертекстуальність у романі “Корабель Дурнів”.....                                                                     | 48 |
| 2.3. Алюзії як засіб художнього діалогу в романі Г.Нормінтона «Корабель дурнів».....                                         | 52 |
| 2.4. Використання пастішу та іронії в досліджуваному творі.....                                                              | 56 |
| 2.5. Екфрасис у романі “Корабель дурнів”.....                                                                                | 58 |
| 2.5.1. Екфрастична експозиція.....                                                                                           | 58 |
| 2.5.2. Типологія екфрасису у романі “Корабель дурнів”.....                                                                   | 63 |
| 2.5.2.1. Портретний екфрасис.....                                                                                            | 63 |
| 2.5.2.2. Екфрасис-пейзаж та екфрасис-інтер'єр.....                                                                           | 71 |
| 2.5.3. Функції екфрасису у романі “Корабель дурнів”.....                                                                     | 74 |
| ВИСНОВКИ ДО ДРУГОГО РОЗДІЛУ.....                                                                                             | 76 |
| ВИСНОВОК.....                                                                                                                | 79 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....                                                                                          | 84 |
| ДОДАТКИ.....                                                                                                                 | 91 |

## ВСТУП

Екфрасис, як словесний опис творів образотворчого мистецтва, бере свій початок з часів античності. Найяскравішим прикладом екфрасису в античній літературі є опис щита Ахілла в гомерівській «Ілліаді». З того часу значення даного поняття неодноразово змінювалося і наразі в теорії літератури існує безліч трактувань даного поняття.

**Актуальність** теми роботи визначається зростаючим інтересом до проблеми дослідження екфрасису в літературному творі. В останні роки з'явилося багато робіт, які розкривають питання екфрасису в контексті різних літературних творів, досліджують його види та функції. Вони дозволяють по-іншому подивитися на взаємодію візуальних та вербальних видів мистецтва. Аналіз видів та функцій екфрасиса в романі Грегорі Нормінтона «Корабель дурнів», розширяє теоретичну базу з даного питання та знадобляться для порівняльного аналізу даного літературного явища у творах різних авторів.

В якості **об'єкта** даного дослідження виступає феномен живописного екфрасису в постмодерністському тексті.

**Предметом** дослідження є його види та функції, їх роль у романі Грегорі Нормінтона «Корабель дурнів».

**Метою** даної роботи є дослідження поняття екфрасису та його функцій в романі «Корабель дурнів», а також виявлення літературних, стилістичних та естетичних характеристик роману-екфразису. У роботі передбачається виконання наступних **завдань**:

- дослідити визначальні риси постмодернізму як парадигми сучасної культури;
- охарактеризувати явище синтезу мистецтв та проаналізувати рівень його дослідженості у сучасній науці;
- визначити поняття екфрасису, його основні функції, проаналізувати різні підходи та класифікації;
- дослідити критичні джерела, які характеризують стильову манеру творчості британського письменника Грегорі Нормінтона;

- описати прийоми та механізми постмодернізму у творі Грегорі Нормінтона «Корабель дурнів», а саме: інтермедіальності, іронії, алюзії, пастишу, інтертекстуальності та проаналізувати функції зазначених засобів у сюжетній канві роману;

- створити типологію та виявити функції екфрасису, що використовуються автором для розкриття свого творчого задуму.

**Теоритичну базу дослідження** складають дослідження Н.С. Бочкарьової, які присвячені розкриттю поняття екфрасиса, його видів та функцій в різних літературних творах, серед яких є досліджуваний нами роман «Корабель дурнів». Нами також були використані інші роботи сучасних дослідників, які в написанні своїх робіт спиралися на праці Г.Е. Лессінга та Р. Якобсона. Серед них є: А.Ю. Криворучко, Л. Геллер, Н.А. Дмитриєва, Т.В. Бовсунівська.

Кількість робіт присвячених питанню екфрасиса та його функцій з кожним роком збільшується, та все ж питання все ще залишається не до кінця розкритим і українська та зарубіжна література дає широкий матеріал для дослідження. Екфрасис в літературних творах став об'єктом вивчення в працях М. Ніке, М. Рубінса, Ю.В. Шатина, М. Цимборської-Лебоди, Р. Ходель, Е.Н. Третьякова.

**Методологічна основа дослідження.** Дослідження здійснювалося на межі літературознавства, культурології та мистецтвознавства. В основу роботи покладений принцип системності, оскільки робота виконана в рамках міждисциплінарного підходу. В процесі дослідження були використані наступні методи дослідження:

- контекстуально-інтерпретаційний аналіз тексту дозволив провести дослідження шляхів реалізації авторського задуму, загального змісту твору та його можливої інтерпретації читачами ;

- метод семіотичного аналізу надав можливість співставити символи, виражені вербальними знаками, та об'єктами, зображеними у творах живопису;

- наративний аналіз використано для виявлення прототипної наративної схеми, притаманної творам постмодернізму;

- стилістичний аналіз тексту дозволив поглиблено дослідити явища іронії та алюзії;

- інтертекстуальний та інтермедіальний аналізи використано з метою інтеграції даних різних наук (літературознавства, мистецтвознавства, лінгвістики тощо) задля реконструкції полімодального і поліфонічного діалогу, навмисне створеного автором твору.

**Наукова новизна** роботи полягає у тому, що в ній вперше здійснена спроба цілісного осмислення творчого задуму роману Г. Нормінтона як синтетичної художньої форми, в якій література поєднується з живописом.

**Теоретичне значення** дослідження полягає у визначенні прийомів інтермедіальності та інтертекстуальності, які характерні для творчості Г. Нормінтона, що є внеском у теорію лінгвістичних досліджень, зокрема у ракурсі проникнення у глибинні механізми породження та сприйняття художнього тексту.

**Практичне значення** роботи полягає в описі та ілюстрації явищ інтермедіальності та екфразису на матеріалі англійської постмодерністської прози. Отримані результати можуть бути використані в курсі викладання теорії літератури, стилістики, історії світової літератури, а також при написанні курсових, дипломних та магістерських робіт з англійської філології.

**Фактичним матеріалом** для дослідження послуговував роман Грегорі Нормінтона «Корабель дурнів». **Ілюстративним матеріалом** стали картини художників І. Босха та П. Брейгеля, а також гравюра А. Дюрера.

**Структура роботи** визначається цілями нашого дослідження і включає вступ, два розділи, висновок та список використаної літератури.

У **вступі** визначається актуальність даного дослідження, його теоретичне та практичне значення, визначаються мета та завдання, а також методи даного дослідження.

**В першій частині** описуються основні теоретичні положення дослідження, також основні визначення поняття екфрасису і актуалізація даного терміну на даний час.

**Друга частина** присвячена дослідженню функцій екфрасиса в романі Грегорі Нормінтона «Корабель дурнів», визначення ролі екфрасиса в даному творі, а також основних проявів постмодернізму.

**У висновку** викладаються основні положення та результати даної роботи та передбачаються шляхи подальшого дослідження даного питання.

## **РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ВИВЧЕННЯ ЕКФРАСИСУ В ХУДОЖНІХ ТВОРАХ ЯК ЕЛЕМЕНТУ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ**

### **1.1. Дослідження проблем синтезу мистецтв в сучасній лінгвістиці**

Проблемою синтезу мистецтв цікавились багато філософів, теоретиків мистецтва, художників у всі часи.

Початок ХХ ст., який можна назвати періодом символізму та модернізму, ознаменувався загостренням проблеми синтезу мистецтв. Письменники, поети, музиканти та інші люди мистецтва були захоплені пошуком нових мистецьких форм. Вони об'єднували різні види мистецтва, щоб отримати щось унікальне і не схоже на уже існуюче. У всі часи та епохи філософи приписували цьому явищу важливу роль у вдосконаленні світу. І навіть у ХХ-ХХІ століттях воно залишається актуальним. Більш того, ця проблема загострилася і вимагає більше уваги.

Синтез мистецтв бере свій початок з часів античності, коли всі мистецтва були переплетеними в єдине ціле. З часом вони почали відділятися, утворюючи окремі види мистецтва зі своїми особливостями та характерними для них засобами відображення дійсності. Але прагнення до об'єднання все ж залишилося.

Ідеї синтезу проходять через всі епохи та культури. В німецькому романтизмі Новаліс, В.Г. Вакеродер, Л. Тік, брати Шлегелі займалися синестетизмом художньої творчості.

Саме у час Романтизму виникає концепція *Gesameltkunstwerk*, універсального твору мистецтва, яка була розроблена Ріхардом Вагнером. Відомий композитор вважав, що «великий універсальний твір мистецтва повинен включити в себе всі види мистецтва, використовуючи кожен вид лише як засіб і знищуючи його в ім'я досягнення загальної мети – безпосереднього і безумовного зображення досконалої людської природи» [25; 159].

Однак найбільшої актуальності феномен синтезу мистецтв набув у літературі модернізму, в XIX – 20-30-х рр. XX ст.. О. Рисак стверджує, що це пов'язано з потребою глибшого розкриття внутрішньої сутності особистості: «Письменник вчиться в художника, скульптора, музиканта «таїнам» світобачення і світовідчуття, а це допомагає значно повніше реалізувати художній задум, наочніше і звучніше виразити творчі спалахи, емоційні стани і т.д.» [58; 9].

Не можна не погодитись з твердженням О. Рисака, що «синтетичні художні творіння, сконструйовані на „стиків мистецтв”, мають неабияку перевагу над одноплосинними, одномірними, репрезентуючи літературний процес відповідного періоду у вищих його параметрах, вимагаючи водночас і якісно нового читача» [58; 54].

Щоб зрозуміти феномен «синтезу мистецтв» нам потрібно дати визначення наступним поняттям: «взаємодія», «інтеграція», «синтез».

Взаємодія – це філософська категорія, яка відтворює процеси впливу об'єктів один на одного, їх взаємну обумовленість і народження одним об'єктом другого.

Взаємодія – об'єктивна і універсальна форма руху, розвитку, що визначає існування та структурну організацію будь-якої матеріальної системи [45; 319].

Інтеграція – об'єднування чого-небудь у єдине ціле [46; 214].

Синтез – єдність, цілісність певних сполучених, пов'язаних між собою явищ, предметів дійсності [46; 165].

Синтез мистецтв (від грец. Synthesis – сполучення, поєднання, укладання) кваліфікується культурологічною думкою як добровільне, органічне поєднання самостійних видів мистецтв, що остаточно сформувалися [46; 156].

Радянський енциклопедичний словник дає наступне визначення синтезу мистецтв: «Синтез мистецтв – сполучення різних видів мистецтва, які здійснюють багатосторонній естетичний вплив. Єдність компонентів синтезу мистецтв визначається єдністю ідейно-художнього задуму. Вистава,



кінофільм – синтез режисерського, акторського мистецтва, літератури, музики, образотворчого мистецтва тощо» [45; 213].

Отже, проаналізувавши вищезгадані поняття можна зазначити, що синтез мистецтв – це поєднання різних видів мистецтв у межах одного художнього твору в органічне художнє ціле, яке має і розкриває нові якості стосовно кожного мистецтва, що входить до нього. Як стверджує Л. Лимаренко: Синтез ґрунтується на використанні суміжних мистецтв, їх прийомів, методів, що, у свою чергу, мають відношення до утворення нових синтетичних форм образності [44; 59].

Згідно з дослідженням А.Я. Зіся, «...загальне поняття взаємодії підпорядковує поняття синтезу. Безперечно, кожен синтез є взаємодія, проте не кожна взаємодія є синтезом мистецтв, який веде до активних та навіть масштабних перетворень і тому він «знаходить своє вираження у зміні структури художнього мислення, у формуванні глобального його характеру» [35; 7].

Цю ідею доповнює дослідник Лимаренко, який стверджує, що синтез мистецтв передбачає не будь-яке поєднання, а органічний сплав, компоненти якого, володіючи певним ступенем відносної самостійності, зберігаючи свою мову, художні коди різних мистецтв набувають нового художнього значення, підпорядковуючись загальному, ідейному задуму твору, результатом якого є створення цілісного художнього витвору мистецтва – нової художньо-синтетичної реальності [44; 60].

І.Ф. Андропова зазначає, що об'єктивною передумовою виникнення синтетичних систем у мистецтві стала притаманна людині здатність моделювання образу історично змінюваного світу. На ґрунті практично-художнього синтезування складався загальнозначущий канон, спільний для споріднених мистецтв певної історичної епохи.

При цьому зазначимо, що переломні етапи в історії художньої культури позначені активізацією інтегративних культурних процесів. Закономірним, таким чином, слід вважати теоретичні й творчі шукання ієнських романтиків,

революційне експериментування в оперній музиці Р.Вагнера, теорію і практику символізму та ін.

Пошуки нових синтетичних форм особливо відчутно узгоджувались з прагненням конструювання нової мистецької мови й художньої реальності на уламках старої культури [2; 216].

Багато філософів, дослідників, мистецтвознавців відзначали можливість взаємопроникнення та об'єднання різних форм мистецтв: музичного, словесного і пластичного.

У своїх роботах Гегель описував імовірність взаємовпливу живопису, музики та скульптури: "... ця магія відблисків зрештою може набути настільки переважне значення, що поруч із нею перестане бути цікавим зміст зображень, і тим самим живопис у чистому ароматі та чарівництві своїх тонів, у їхній протилежності, взаємопроникненні і граючій гармонії починає в такому ж ступені наближатися до музики, як скульптура надалі розвитку рельєфу починає наближатися до принципів живопису" [28; 114].

Ціль кожного існуючого виду мистецтва – відображати різні сторони нашої реальності, використовуючи засоби, якими це мистецтво володіє, і в той же час показати власну особливість та неповторність.

Система мистецтв має дві протилежні тенденції. З одного боку вона тягнеться до синтезу, змішання різних видів мистецтв, з іншого – кожне мистецтво намагається залишитись чистим та неповторним. Домінування тієї чи іншої тенденції залежить від того, який початок переважає в окремий період історії – порядок або хаос.

І якщо для стабільних періодів більш характерно поступовий розвиток мистецтва в його відокремлених видах, то прагнення до синтезу виявляється конструктивною спробою пошуку нових шляхів у мистецтві у відповідь на нестійку ситуацію в культурі.

Очевидно, що обидва напрямки є досить продуктивними і ідуть рука об руку через всю історію культури, однак на кожному новому етапі вони проявляються по-різному, створюючи нові особливості.

Причини поділу мистецтва на види можна представити у вигляді двох груп. Так, на думку деяких дослідників, сам предмет мистецтва настільки багатогранний, що всі його сторони потребують різних засобів вираження. Інші стверджують, що причини виокремлення різних видів мистецтв беруть початок в специфіці людського сприймання. Особливості зору стали причиною розвитку і виникнення живопису і інших просторових, пластичних мистецтв, а слуху – розвиток музики.

В культурі періоду рубежу XIX-XX століть можна спостерігати зміну домінування однієї тенденції над іншою, коли обидві вони співіснували в тісному взаємовпливі.

Якщо XIX століття було періодом диференціації в різних галузях культури, науки і мистецтва, то XX століття, в свою чергу, стало часом інтеграції, коли багато культурних явищ виникають «на стику». Тяжіння до об'єднання проявлялося у дедалі зростаючому прагненні різних видів мистецтва до синтезу, до «стиків» у сфері художньої культури.

Необхідність синтезу на рубежі XIX-XX століть говорить про «хворобливе сприйняття своєї епохи як хаосу і про необхідність його подолання» [66; 190].

У мистецтві періоду кінця XIX – початку XX століття переорієнтація супроводжувалася зверненням художників до законів існування різних видів мистецтва. Наприклад, література почала тяжіти до живопису і домагатися ефекту картинності. Живопис, у свою чергу, орієнтувалася на музику, однією з її характеристик став ліризм.

Як зазначає В.І. Силантьєва, «лексичний ряд, який визначає позитивні якості будь-якого твору даного часу, входять тепер поняття «тон», «ритм», «мальовничість» [59; 73].

Д. Берестовська цитує В. Іванова, який у статті «Про веселому ремеслі і розумному радості» писав: «Живопис хоче фрески, музика – хору і драми, драма – музики» [16; 78].

Ідея необхідності синтетичності мистецтва спиралася на практику самої епохи, вона втілювалася у творчості театральних діячів, художників, композиторів, поетів і письменників. Ймовірно, найбільш яскраво це проявилось в європейському стилі «модерн», який був породжений самою атмосферою рубіжного, перехідного періоду, що знайшло відображення в ідеї про те, що має бути покладено «новий початок».

У цьому переконанні полягає сутність зміни історичної свідомості, коли орієнтація на майбутнє і відмова від багатьох попередніх традицій стають основною тенденцією.

Дослідник Герман вважає, що розвиток художньої практики і естетичних потреб суспільства зумовлює синтез окремих видів мистецтв, які кожний окремо не мають синтетичного характеру (наприклад, архітектура та живопис в їхньому синтезі) [31; 60].

І.К. Покулити виділяє три типи синтезу, кожний з яких об'єднує різні види художньої діяльності на основі якогось визначеного виду мистецтва:

- синтез пластичних мистецтв (архітектура, образотворче мистецтво і декоративно-прикладне мистецтво), що відбувається на основі архітектури;
- синтез серед видовищних мистецтв (театр, кіно, телебачення, естрада, цирк), які прийнято називати синтетичними; в них взаємодія відбувається в основному на основі творчості актора (в документальних жанрах – реальної особи);
- синтез окремих пар мистецтв, пов'язаних з літературою: літератури і музики (пісня та інші вокальні жанри), літератури та образотворчого мистецтва (напр., художньо ілюстровані видання) [56; 174].

Діана Берестовская виокремлює в історії мистецтв два типи синтезу:

- 1) синтез мистецтв як поєднання різних образних засобів різних мистецтв в єдиному художньому образі, що представляє нову художню реальність;
- 2) синтез мистецтв як особливий тип художньої творчості, спрямований на створення синтетичного мистецтва, що постає у вигляді суміжності його

окремих видів, поєднання різнорідних елементів, за допомогою яких виникає нове художнє явище (цирк, театр, кіно і т.п.)» [15; 7].

Ідея синтезу мистецтв базується на прагненні знайти таке мистецтво, яке б найкраще передавало дійсність, яке було б найбільш універсальним.

## **1.2. Взаємозв'язок літератури та живопису**

На сьогодні, поруч із розширенням меж окремих видів мистецтв, що мають багатовікову історію, проходить і розширення меж усіх мистецтв в цілому. Виникають нові форми художньої творчості. Особливої популярності в останні століття набув синтез образного та словесного мистецтва.

Даним питанням займалися науковці у різні часи, а саме - Платон, Арістотель, Лессінг, Гердер, Шеллінг та українські науковці - І. Франко, О. Потебня.

Однак у різні часи проблема співвідношення двох видів мистецтва розглядалася по-різному. Спочатку науковці займалися виявленням відмінностей і подібностей живопису і літератури, їх розмежуванням, і тільки у романтиків постає питання про універсальну природу мистецтва, про взаємозв'язки словесного та образотворчого видів мистецтва.

Отож, розглянемо спочатку, що є відмінного та подібного між словесним та образним видом мистецтва.

Особливе значення в розробці даного питання мав трактат Лессінга «Лаокоон, або Про межі живопису і поезії» (1766), в якому питання розмежування двох видів мистецтва набуло теоретичного осмислення. Лессінг повністю відкидає ідею тотожності живопису і поезії, і розкриває природу кожного з них, роблячи акцент на природі поезії.

У своїй роботі, говорячи про засоби, які використовує поезія та живопис,

Г.Е. Лессінг пише: «Я міркую так: якщо справедливо, що живопис у своїх наслідуваннях дійсності використовує засоби і знаки, абсолютно відмінні від засобів і знаків поезії, а саме: живопис тіла і фарби, взяті в просторі, то в свою

чергу поезія – членороздільні звуки, що сприймаються в часі; безперечно, засоби вираження повинні знаходитися в тісному зв'язку з висловленими, звідси випливає, що знаки вираження, що розташовуються один біля одного, повинні позначати тільки такі предмети або їх частини, які й у дійсності представляються розташованими один біля одного; навпаки, знаки вираження, які слідуєть один за одним, можуть позначати тільки такі предмети або їх частини, які й у дійсності представляються нам у часовій послідовності» [43; 217].

Лессінг відзначає ще одну відмінну рису поезії від живопису, яка полягає у тому, що на відмінну від письменника, який може дозволити собі описати усю ситуацію повільно, по частинах, художник повинен пам'ятати про те, що «У творах живопису, де все дається лише одночасно, в співіснуванні, можна зобразити тільки один момент дії, і тому треба вибирати момент найбільш значущий, з якого ставали б зрозумілими і попередні і наступні моменти» [43; 197.].

Отже, мистецтво (живопис, поезія), за Лессінгом, має єдину мету – наслідування дійсності, але кожен вид мистецтва йде до неї по-своєму. Реальність існує в просторі і в часі, отже, один вид мистецтва – живопис – покликаний заповнювати простір тілами, а другий – поезія – розгортатися протягом часу.

Новий етап осмислення зв'язку живопису і поезії припадає на епоху романтизму. Для цього періоду є характерним зовсім інше бачення мистецтва, засноване на ідеї синтезу мистецтв.

Питанням взаємодії різних видів мистецтв займалися німецькі романтики Шеллінг, А. і Фр. Шлегелі, Вакенродер, російські романтики В. Ф. Одоєвський, Д. В. Веневитинов, Н. В. Гоголь.

На відмінну від традиційного розуміння мистецтва як наслідування дійсності, романтики протиставили погляд на нього як на вираз духу творця. Вони піднімають питання про універсальний світ мистецтва, про взаємозв'язки

словесного та образотворчого видів мистецтва. Їм була близькою ідея синтезу мистецтв, в основі якої лежить сприйняття мистецтва як цілісного явища.

Фр. Шлегель так висловлюється про поділ мистецтва на види: «Жахлива помилка – розривати те, що спочатку і вічно єдине»[71; 243.].

У свою чергу Гегель, говорячи про відмінні риси поезії та живопису, пише «Поезія, словесне мистецтво є цілісність, що поєднує в собі на більш високому рівні, в області духовного життя, крайнощі, представлені пластичними мистецтвами і музикою.

Бо, з одного боку, в поетичному мистецтві, як і музиці, міститься початок внутрішнього життя, початок, якого ще позбавлені архітектура, скульптура і живопис. З іншого боку, у сфері внутрішнього представлення, споглядання і відчуття, поезія сама створює широкий об'єктивний світ, і аж ніяк не втрачає визначеності, притаманної скульптурі і живопису, і здатна з набагато більшою повнотою, ніж яке-небудь інше мистецтво, представити у всій широті цілісність події, послідовність, зміну душевних настроїв, пристрастей, уявлень і закінчений хід якої-небудь дії» [29; 348].

Сучасний дослідник В.Е. Хализев виокремлює наступні відмінності між літературою та живописом: “Словесні картини (зображення) на відміну від живописних, скульптурних, сценічних, екранних є нематеріальними. Тобто в літературі присутня образотворчість (предметність), але немає прямої наочності зображень. <...>

Літературою освоюється цілісність предметів і явищ, але не їх чуттєво сприйманий вигляд <...> Будучи нематеріальними і позбавленими наочності, словесно-художні образи разом з тим ілюструють вигадану реальність і апелюють до зору читача. Цю сторону літературних творів називають словесною пластикою. <...>

Словесними творами вкарбовуються в більшій мірі суб'єктивні реакції на предметний світ, ніж самі предмети як безпосередньо видимі.<...> Проте в літературних творах невід'ємно важливі і «непластичні» початки образності: сфера психології і думки персонажів, ліричних героїв, оповідачів, які

виражаються в діалогах та монологів. З плином історичного часу саме ця сторона «предметності» словесного мистецтва висувалася на перший план, витісняючи традиційну пластику» [64; 242].

К.А. Баршт зробив спробу систематизувати типи взаємозв'язку літератури та живопису. Він виділив два типи взаємозв'язку:

1) використання творів живопису в якості матеріалу для своїх творів і розширення меж своєї творчості письменником;

2) використання словесного живопису, створення синтетичних словесних текстів, де література використовує прийоми образотворчого мистецтва [10; 5].

В свою чергу Е.А. Луткова виділяє п'ять підходів до проблеми розгляду взаємодії літератури та живопису. Згідно з першим підходом ми можемо розглядати взаємодію літератури та живопису, яка відбувається в наслідок особистої взаємодії письменників та художників [47; 11]. Сюди відноситься використання письменниками живописної манери художників, сюжетів картин.

Другий підхід взаємодії мистецтва слова і живопису пов'язаний з особливостями творчості художника, який володіє як талантом живописця, так і талантом письменника.

Третій підхід взаємодії мистецтва слова і живопису заснований на вивченні описів живописних творів у складі словесного тексту, тобто вивченні живописного екфрасиса.

В основі підходу – визначення природи живописного екфрасиса та виявлення його функцій у тексті. Термін «екфраза», тобто «зображення зображення», ввела О. М. Фрейденберг, яка розглядала опис образотворчого мистецтва в античній літературі. На думку автора: «... екфраза прагне показати, що мертва річ, створена майстерним художником, виглядає як жива» [62; 250].



Наступний, п'ятий вид взаємозв'язку літератури і живопису пов'язаний з аналізом художніх творів, сюжетоутворюючим елементом яких є твори образотворчого мистецтва.

Не дивлячись на численні відмінності літератури та живопису, письменники та живописці знайшли спосіб поєднати ці види мистецтва.

У своїй статті «Колір та слово» О. Блок пише «Кажуть, слів більше, ніж кольорів; але можливо, достатньо для витонченого письменника, для поета – лише таких слів, які відповідають фарбам. Оскільки це на диво барвистий словник, виразний та гармонійний» [18; 112].

На думку Н.А. Дмитроєвої, «образотворче мистецтво піддається великому впливу літератури як свідомо, так і несвідомо. Шукаючи додаткових засобів виразності, живопис зображає не настільки предметну сторону реальності, наскільки враження від неї» [34;13]. Те ж саме відбувається із літературою, яка вбирає в себе особливості інших видів мистецтв, в тому числі живопису.

В.В. Стасов називає літературу та живопис «близнюками, що обійнялися». Цим красивим порівнянням він підтверджує тісний та нерозривний зв'язок цих видів мистецтва, як основу для їх співіснування, навіть не зважаючи на багато відмінностей між цими видами мистецтва.

Твори образотворчого мистецтва, відображаючи дійсність у всіх її виявах, передають складні проблеми часу за допомогою зорових образів. Центральне місце серед образотворчих мистецтв, до яких відносяться живопис, скульптура, графіка, по праву належить живопису.

Сукупність зображальних засобів називають «мовою» живопису. До них належать: сюжет, силует, співвідношення мас, перспектива, контраст, фактура. Велике емоційно-сміслові значення в живописі має колір. Саме він розкриває зміст картини.

Однак саме література являється одним із найуніверсальніших видів мистецтва. Її інструментом є мова. Охоплюючи всю повноту людського життя в усьому його різноманітті, мова дає літературі необмежені можливості

художнього відображення життя і робить літературу найбільш всеохоплюючим видом мистецтва, дає можливість для зближення з іншими видами мистецтва.

Ю. Борєв відзначає: «Художня культура будується на вербальній основі: література здійснює (системний) вплив на всі види мистецтва, в її контексті сприймаються художні образи, створені в інших видах мистецтва» [20; 496]. Літературні сюжети є основою композицій та сюжетів багатьох творів живопису, скульптури, театру, музики, балету, кіно.

Завдяки гнучкості та безмежності виразних можливостей слова, література спроможна вбирати в себе елементи будь-якого виду мистецтва. Гегель назвав слово найпластичнішим матеріалом.

### **1.3. Екфрасис як тип тексту, його види та функції**

В останні три десятиліття проблема екфрасису привернула великий інтерес науковців, що стало причиною появи численних наукових робіт на цю тему. Саме підвищена увага до міждисциплінарних досліджень і *visual studies*, а також недостатня вивченість даного поняття в сучасній літературознавчій науці стали причинами збільшення інтересу дослідників до питання екфрасису.

Екфрасис або екфраза (за О. М. Фрейденберг) з'явився у пізній риторичній науці, де він був ретельно розроблений і позначав вправу, що розвивала риторичні здібності. Потім самі ж античні риторики вивели це поняття за межі однієї риторики і поширили на твори істориків і поетів.

Термін античної риторики позначав здатність засобами слова відтворювати дійсність з максимальним наближенням до реальності. За цим визначенням, екфрасисом може вважатися будь-який словесний опис, спрямований на створення зримого образу, незалежно від предмета опису: пейзаж, портрет, інтер'єр та ін.

Пізніше даний термін тлумачився, як опис творів мистецтва за допомогою слова, з основною вимогою – якнайбільша точність передачі зображення словесними засобами.

Перш ніж екфрасис став об'єктом уваги античної риторичної науки, він з'явився в літературі у вигляді опису предметів мистецтва; чудовим прикладом такого екфрасиса прийнято вважати опис щита Ахілла у гомерівській «Іліаді». Після Гомера екфрасис використовували такі античні автори, як Вергілій, Катулл, Лонг, як правило, для створення «сцени всередині сцени» або для дидактичних кінцівок [79; 129].

В епоху Відродження інтерес до класичного мистецтва стимулював увагу художників до екфрасиса, зокрема, живописці намагалися наблизитися до естетичного ідеалу, використовуючи словесні описи втрачених з часів античності (або вигаданих) творів мистецтва.

Слід зазначити, що існує тенденція обмежувати історію екфрасиса кінцем епохи Відродження («The Dictionary of Art», Н. Ст. Брагинская). Однак більшість сучасних дослідників, в тому числі М. Крігер, Р. Вебб, Л. М. Геллер, визнають, що і пізніше екфрасис продовжує залишатися невід'ємною частиною світової літератури, з'являючись у творах Дж. Кітса, Т. Е. А. Гофмана, Е. По, О. де Бальзака, Е. Золя, О. Уайльда, Р. Джеймса, А. Барікко та ін., формуючи екфрастичну традицію Нового часу.

У різні періоди розвитку літератури термін «екфрасис» трактувався науковцями по-різному. Так, наприклад, Л. Шпіцлер визначав екфрасис як «поетичний опис скульптурного та образотворчого мистецтва». Це визначення обмежує вживання терміна, та не зважаючи на це залишається академічним для літературознавців. Однак Л. Шпіцлер зумів звернути увагу на проблематику та неоднозначність античного терміну.

Л. Галлер, в свою чергу, розширив рамки терміну «екфрасис». У своїй статті «Екфрасис в російській літературі» він визначив екфрасис як «будь-яке відтворення одного виду мистецтва засобами іншого» [30; 8].

Н. Мочернюк дає наступне визначення екфрасизу: «Живописний екфрасис – це опис вигаданого, або реального твору мистецтва включеного в наративну структуру художнього тексту, або в структуру епістолярних і публіцистичних творів, виконуючи в них різні функції, визначені авторськими цілями і завданнями» [50; 292].

На сьогодні, найбільш використовуваним і актуальним є визначення, запропоноване Н. Брагінською, яка трактує екфрасис як «опис творів мистецтва включених в який-небудь жанр, за умови що описовий процес несе за собою візуальне навантаження, реципієнт повинен уявляти перед собою об'єкт, який описується» [22; 256].

Отже, слідуючи за Брагінською, у нашому дослідженні ми трактуватимемо екфрасис як тип тексту, що має на меті вербальне відтворення об'єкта одного мистецтва засобами іншого; детальний, «живий» опис рукотворного реального або фіктивного, уявного твору образотворчого мистецтва, а також інший подібний опис форми або зображення.

Як зауважує Третьяков Є.М., «привласнення тексту статусу екфрасиса передбачає наявність атрибутів твору образотворчого мистецтва, входу в матричний креативний простір екфрастичного твору образотворчого мистецтва; формування екфрази як конкретного письмового тексту, який є одночасно частиною нарратива, що зберігає потенційну незалежність від нього і включає експозицію, «тіло» і постпозицію; вихід з даного простору» [60].

На сьогодні екфрасис є актуальним предметом літературознавчого дослідження, що пов'язано з тим, що письменники часто використовують його у якості художнього прийому, який робить їх твори особливими.

Так, Н.А. Фатаєва зазначає: «Науковцями відзначено, що екфрасис як тип тексту актуалізується в перехідну епоху. Подібне відбувалося і в часи Ломоносова, коли йшов активний пошук нових жанрових форм і оповідальних структур» [61; 213].

Екфрасис як теоретична проблема є одним з аспектів більш загальної проблеми «синтезу мистецтв» - взаємодії літератури з суміжними видами мистецтва, в тому числі, з живописом. Варто зазначити, що хоча проблеми взаємозв'язку мистецтв і екфрасиса перетинаються, але повністю не збігаються.

Р. Лунд та Л. Геллер, зазначають що такий взаємозв'язок передбачає три форми: комбінацію («поєднання візуального і словесного у складових творах типу емблем або авангардних вистав»), інтеграцію («словесні твори приймають візуальну форму») та трансформацію («предмет образотворчого мистецтва передається словами») [30;10]. Варто зазначити, що екфрасис є одним з видів трансформації. Більшість дослідників пов'язують сутність цієї трансформації з перекладом мови одного мистецтва на мову іншого.

Дослідники звертають увагу на подвійну природу екфрасиса, яка виражається в тому, що, відтворюючи реально існуючі зображення, екфрастичний опис тяжіє до точності їх відтворення, однак, будучи відтворенням вже наявної художньої цілісності, воно набуває нові додаткові смисли.

Так, Р. Мних підкреслює: «Зберігаючи загальну установку на символічність, поетика екфрасиса, тому, з одного боку, як би прагне до автології (тобто до вживання слів у їх прямому безпосередньому значенні), оскільки опис стосується реально існуючих предметів, картин, реалій. З іншого боку, однак, саме це прагнення до відтворення вже існуючого породжує символічну глибину і багатозначність екфрасиса, є репрезентацією художньої цілісності твору. Екфрасис з'єднує суб'єктивізм "доконаного сприйняття" з боку автора і одночасно як би визначає символічну заданість для можливих наступних сприйняття з боку читача» [49; 87].

М. Цимборська-Лебода зазначає, що екфрасис це «не простий переказ іконографічних мотивів» творчості відомих художників, а «відображення акту сприйняття і тлумачення творів образотворчого мистецтва, тобто герменевтического акту» [67; 58].

Л. Лимаренко, в свою чергу, наголошує, що окрім опису об'єкта екфрасис «може містити інформацію про художника, його художній об'єкт, реакції глядачів на його твір і навіть коментувати, наскільки успішно поету вдалося відтворити твір мистецтва іншими засобами» [44; 60].

Вона розглядає екфрасис як тип тексту та пропонує власну структурну модель. Вона пише: «Найпростіша екфраза являє собою текст, що описує твір мистецтва за допомогою слова і тому має лише три елементи (4,7,8). Більш складні екфрази в додаток до цього містять згадки про художника (3), мистецьке середовище або матеріал, з яким він працює (5) (наприклад, камінь, метал, олійні фарби, акварель тощо), та творчий процесі, в результаті якого був створений художній предмет, сам часто є відображенням якогось конкретного референта (1) < ... > додаткову інформацію про референта (наприклад, про людину, ландшафт, рослини у разі, коли йдеться, відповідно, про портрет, пейзаж або натюрморт), а також про природне середовище цього референта (2)».

| Суб'єкт       | Об'єкт              | Середовище                     |
|---------------|---------------------|--------------------------------|
| Художник<br>3 | Референт<br>1       | Дійсність<br>2                 |
| Поет<br>6     | Твір мистецтва<br>4 | Образотворче<br>мистецтво<br>5 |
| Читач<br>9    | Текст<br>7          | Література<br>8                |

Третьяков Е.Н. підкреслює, що текст екфрасиса формується в ході інтерсеміотичного перекладу, який здійснюється по матричному принципу. При заміні зображального коду вербальним на основі метафоризації тексту відтворюється його концепт, необхідний для передачі сприйняття об'єкта і тлумачення коду.

Опис, наприклад, образотворчого полотна виявляється у структурі літературного твору, що збагачує свій смисловий потенціал за рахунок залучення і транспонування елементів візуальних видів мистецтва, які виявляються пропущеними в ньому крізь призму авторської свідомості. Йдеться не про безпосереднє перенесення, наприклад, кольору в літературний твір, а насамперед про відтворення враження від кольору, кольорової палітри художнього полотна.

Екфрастичний текст, як мимесис стану, відрізняється високим рівнем образності і переконливості. Створення екфрасиса по матричному типу передбачає оперування іконічною моделлю художнього образу, відмінною особливістю якої є миттєве провокування чуттєвого образу в його цілісності, недискретності і сукупності просторових характеристик у вставній оповіді.

Інтерсеміотичний переклад включає аналіз триступінчастого процесу переходу:

- 1) перехід від значеннєвого кодування в процесі перцепції до іконічного мислиннєво-іконічно репрезентує діяльність адресанта;
- 2) перехід від іконічного до змістового і вербального кодування у мислиннєво-вербально репрезентує діяльність інтерпретатора (при здійсненні інтерсеміотичного перекладу - перекладача-інтерпретатора), формуючого екфрастичний текст;
- 3) перехід від вербального до змістового кодування в діяльності реципієнта (адресата), що сприймає письмовий екфрастичний текст, сформований інтерпретатором [60].

Морозова Н.Г. розробила класифікацію екфрасису за наступними принципами:

- в залежності від виду мистецтва: живописний, скульптурний, архітектурний, музичний;
- за функціонально-стильовим різновидом: художній і нехудожній (публіцистичний та епістолярний);
- за обсягом: докладний (розгорнутий) і стислий (згорнутий);

- за місцем у композиції твору: локальний і розосереджений (серійний);
- залежно від кількості об'єктів опису (одна картина, або дві і більше): розосереджений екфрасис у романтиків може бути варіативним (однотипним) і різнотипним;
- за методом введення в текст: компаративний (або порівняльний), інтер'єрний, оптативний, тематичний і опис портрета;
- з точки зору об'єкта опису можна виявити власне екфрасис, екфрасис-гетаке (повторний опис-відсилання) і псевдо-екфрасис (або зворотний екфрасис, в термінології М. Ніке, - при описі чого-небудь, кого-небудь як живописного твору);
- в аксиологічному відношенні можна позначити два види романтичного екфрасиса: екфрасис-вихваляння (позитивний екфрасис – опис картин) і екфрасис-розвінчання (негативний екфрасис - опис карикатурних, позбавлених художніх достоїнств творів);
- в залежності від виконуваної функції виділяється: емоційно-експресивний екфрасис – створює певну тональність оповіді; характеристики – бере участь в характеристиці героя, обставин її життя; сюжетотворний – ретроспективний, проєкційний, текст; пояснювальний – використовується для більш точної, наочної демонстрації думок та ідей; екфрасис, відтворюючий естетичну концепцію автора; інформативний – здійснює функцію естетичної просвіти, тобто знайомства читача з картиною.

Постанова О.А. пропонує ще одну класифікацію екфрасиса. Згідно її класифікацію екфрасиси розрізняються:

- за обсягом виділяють нульовий екфрасис, який відсилає до того чи іншого візуального твору і у великій мірі збігається з алюзією, та екфрасис, який включає розгорнуту репрезентацію візуального об'єкта;
- за повнотою візуальної інформації: екфрасиси можуть стосуватися не тільки окремо взятого твору, але і ряду інших робіт того чи іншого автора; в цьому випадку виникає зведений екфрасис, що дає «збірне», більш або менш цілісне уявлення про творчість цього художника;



- за предметом опису: може описуватися не тільки картина, але й жива людина; поряд з прямим екфрасисом існує і зворотний;

- за походженням: одні служать словесною репрезентацією реально існуючих візуальних об'єктів, інші - вигадані. Логіка тих і інших підпорядкована задумам автора; тільки в першому випадку смисли витягуються з наявних артефактів, у другому - з придуманих, що є грою авторської уяви [57; 115].

Найбільш повну і систематизовану класифікацію екфрасиса пропонує Е. В. Яценко. Вона узагальнює різні існуючі погляди в літературознавстві. За її класифікацією екфрасис можна розділити на прямий та непрямий, залежно від об'єкту опису. Прямий екфрасис це ніщо інше як сам опис або позначення об'єкта в тексті. «При цьому автор відкрито вказує, що описує картину, скульптуру, архітектурну споруду, фотографію і тому подібні візуальні об'єкти» [75; 47]. В свою чергу непрямий екфрасис не має докладного опису візуального об'єкта, в тексті присутній лише мотив, пов'язаний з артефактом.

Е.В. Яценко виділяє формальні і змістовні принципи опису в екфрасисі. Характеристики, що стосуються формальних принципів в екфрасисі це обсяг, референт, реальність референта в історії художньої культури, атрибуція, автор, кількість авторів, опис одного або кількох творів, опис цілісний або дискретний, зустрічається в тексті вперше чи ні [75; 48].

За критерієм обсягу науковець виділяє повний, згорнутий, а також нульовий екфрасис. Повний екфрасис – це екфрасис в класичному розумінні, і він являє собою розгорнутий опис об'єкта. У випадку зі згорнутим даний опис коротший.

Такі екфрасиси здатні «непомітно відкрити інші перспективи, іноді тільки побічно пов'язані з образотворчим мистецтвом. Екфрасис в даному випадку використовується як мотивування» [13; 145]. Нульовий екфрасис схожий на алюзію, і в цьому сенсі він тільки намічає зв'язок між текстом і візуальним об'єктом.

Даний вид екфрасису може бути міметичним і неміметичним. У першому випадку «мається на увазі, що читачеві відомий референт, на якого вказує автор, і він самостійно перенесе характеристики референта на художні реалії словесного тексту» [75; 49].

Міметичний екфрасис має образотворчу функцію. Неміметичний «містить вказівку на смисловий, історико-культурний модус візуального артефакту» [75; 49]. Тут важливі не якості творів мистецтва, а їх присутність у тексті. Власне, твір мистецтва в даному випадку не показується, а описується колекція. В цілому ж неміметичний екфрасис (незалежно від того, чи він є нульовим або ні) відсилає до вигаданого об'єкту.

Е.В. Яценко підкреслює, що нульовий екфрасис є характеристикою первинного екфрасиса, який «являє собою опис того чи іншого візуального об'єкта, яке зустрічається вперше у тексті» [75; 50]. Нульовий екфрасис важливо відрізнити від вторинного екфрасиса, який повторює, продовжуючи і розширюючи або просто називаючи, згадуваний у тексті раніше екфрастичний мотив [64; 398]. Важливо також не змішувати поняття нульового екфрасиса і мікроекфрасиса, оскільки останній є варіантом вторинного екфрасиса і являє собою «лише коротку згадку, нерідко навіть натяк на мотив, який раніше зустрічався у тексті» [75; 50].

Багато дослідників стверджують, що екфрасис дає змогу виявити відношення між простором і часом у літературному контексті [70; 218].

У літературознавстві виділяють ще один вид екфрасису, який має назву «топоекфрасис». Це свого роду «опис у літературному творі місця дії, яке несе на собі особливе естетичне навантаження.

З одного боку, цей опис зберігає зв'язок з топографічними прототипами, а з іншого, створюється за законами перетвореної дійсності, — другої реальності, трансформується і деформується як авторським баченням (реальним автором), так і образом автора, - кругозором героя, а також імпліцитним і експліцитним читачем, іншими способами фокалізації тексту» [30; 97].

О. Клінг підкреслює, що про «топоекфрасис» можна говорити тільки в тому випадку, якщо «місце дії є героєм твору» [30; 97]. Літературознавець уточнює, що в даному виді відтворення простору відбувається сполученням в сублімованому вигляді різних видів мистецтва (архітектури, скульптури, живопису, графіки, кіно та ін) [30; 97].

Н. Мочернюк звертає увагу на те, що простір і час є першими морфологічно значущими онтологічними критеріями поділу мистецтв, і саме із морфології мистецтв народжується проблематика художнього простору в екфрастичних описах, адже йдеться про переведення образів просторових мистецтв у мистецтво часове – літературу [50; 292].

Важливо зазначити, що екфрасис не лише репрезентує твори образотворчого мистецтва, він описує і особливості сприйняття об'єкта. Тому на перший план виходить не саме зображення, а те, як його сприймає реципієнт. Звертаючи увагу на дану особливість екфрасису Галлер Л.М. визначив екфрасис як «в першу чергу опис послідовності руху очей і зорових вражень. Це іконічний образ не картини, а бачення, розуміння картини» [30; 10].

Як зазначає Криворучко А.Ю. «включення екфрасиса в текст моделює образ глядача, що аналогічно традиційному для літератури створенню образу читача шляхом, приміром, авторських звертань до нього або опису процесу читання» [39; 36].

Нарешті, крім власне зображення і реакції глядача на нього, об'єктом екфрастичного опису може бути особистість митця, його душевні переживання, ідеологічні та естетичні установки, а також особливості творчого процесу. У цьому випадку перед нами «експресивний (або фізіологічний) екфрасис» [39; 36].

Екфрасис у художніх творах виконує ряд важливих функцій. Саме тому письменники включають його у свої твори. В першу чергу екфрасис допомагає письменнику передати читачу красу, особливості та значення візуального

образу за допомогою слів. Проте питання функцій екфрасису є малодослідженим.

Говорячи про функції екфрасиса варто відзначити, що Є. Постова виділяє характерологічну функцію. Це властивість екфрасису зв'язувати між собою героїв картини. «Екфрасис в своїх характерологічній функції є засобом створення образів автора і героя (героїв)». За допомогою цієї функції екфрасис надає образам нових значень. «Характери і долі героїв співвідносяться з семантикою образів, зафіксованих на проектованому полотні, і набувають нові, додаткові значення» [57; 169].

М.О. Рубінс виділяє композиційну функцію, яка полягає в тому, що екфрасис перериває розповідь. Про те ж пише і Р. Ходель: «Екфрасис зупиняє хід дії або відхиляється від родових, узагальнених висловлювань. Іншими словами, дуже очевидно, що увага читача послаблюється, і автор може непомітно відкривати перспективу майбутніх подій, маніпулюючи читачем за допомогою ізоморфного наслідування дійсності.

Хоча і можна уявити, що екфрасис захоплює читача своїм динамічним змістом – описом битв або перегонів, – з ним неминуче пов'язано і зміна ритму: динамічний хід дії переривається описом картини, перерахування предметів замінює детальний опис одного з них, а видові, узагальнені висловлювання переходять до наочного опису конкретного предмета» [65; 23].

Н.С. Бочкарьова в статті «Функції живописного екфрасиса в романі Грегорі Нормінтона «Корабель дурнів»» виділяє наступні функції:

- метаоповідальна;
- хронотопічна;
- пародійна;
- сюжетна;
- естетична;
- еротична;
- композиційна;
- алегорична;

- дидактична;
- музикальна [21; 82]

Дані функції виділені на основі модусів художності в літературі, які можуть застосовуватись до типів ситуацій, героїв, установок сприймання читача твору.

В свою чергу Мішель Ніке у статті «Типологія екфрасиса в «Житті Кліма Самгіна» М. Горького» виділяє дещо інші функції екфрасиса. За його класифікацією, яка на відмінну від попередньої не є систематизованою, оскільки не базується на конкретному принципі, екфрасис виконує такі функції як:

- світоглядну;
- дзеркальну;
- викриваючу;
- змістоутворюючу;
- символічну;
- сюжетоутворюючу;
- стильову [52;24].

А.Ю. Криворучко опираючись на той факт, що для письменників «екфрасис стає точкою сполучення власне естетичної проблематики в художньому тексті, реплікою письменника в полеміці з іншими авторами та владою», виділяє такі функції екфрасису: функцію визначення позиції письменника від позиції персонажа, характерезуючу, символічну та медіативну [ 39; 36].

Останнім часом в літературі все частіше з'являється поняття роману-екфрасису, і якщо ще недавно потрібно було доводити існування такого жанру, то у ХХІ ст. ця проблема зникла разом із появою великої кількості романів такого жанру.

У ХХ столітті романи-екфрасиси виникали тільки спорадично («Фламандська дошка» (1990) А. Переса-Реверте, «Храм Місяця» (1989) Пола Остера, «Ребекка» (1938) Дафни дю Морье, «Навпаки» (1884) Ж.К. Гюїсманса,

«Портрет Доріана Грея» (1891) О. Уайльда та ін.), набагато частіше можна було зустріти екфрасис як інтертекстуальність засновану на мистецтві в якомусь тексті й перелік цих творів зайняв би багато часу. Наше століття ознаменувалась активним розвитком цього жанру, настільки активним, що ми вже можемо говорити про утворення певного «потoku» романів-екфрасисів: «Прага. Містичні замальовки» (2003) ірландського письменника Дж. Бенвілла, «Сніг» (2002) і «Стамбул місто спогадів» (2003) турецького письменника О. Памука, «Ермо» (2009) російського романіста Ю. Буйди, «Кохання в стилі бароко» (2009) українського В. Даниленко, «Корабель дурнів» (2001) англійського прозаїка Г. Нормінтон та ін. При цьому залишається традиція включених екфрасисів, як то маємо у «Кражі» П. Кері чи у «Коді да Вінчі» Д. Брауна. Тож весь цей «потік» екфрастичної літератури ніяк не можна обминути чи долучити до якогось іншого жанрового утворення.

На сучасному етапі існування роману-екфрасису ми можемо констатувати як активність примноження форм семіотичного перекладу одного виду мистецтва в системі іншого, так і численні розгалуження всередині вже заявлених модифікацій цього жанру.

Отже, ми маємо всі підстави очікувати від цього жанру подальших активних та оригінальних перетворень.

Отже, проаналізувавши вище наведені функції ми можемо виділити спільні для усіх класифікацій: сюжета або сюжетоутворююча, символічна, світоглядна і психологічна. У нашому дослідженні ми опиратимемось на класифікацію запропоновану Н.С. Бочкарьовою.

#### **1.4. Постмодернізм як напрям в літературі**

Кінець ХХ ст. ознаменувався виникненням нового напрямку у літературі та культурі, що охоплює естетику, філософію, літературу, музику, гуманітарні науки в цілому. Поштовхом до виникнення нової течії стало неприйняття ідеї цілісності світу, розчарування в ідеї прогресу та вичерпаності історії.

Історія вивчення постмодернізму як цілісного естетичного феномена була розпочата західними теоретиками тільки на початку 80-х рр. минулого століття. До цього часу вже фактично сформованим було його теоретичне підґрунтя.

Праці французьких постструктуралістів (М. Фуко, Р. Барта, Ж. Дерріди, Ю. Крістевої, Ж. Дельоза, Ф. Гваттарі та ін.), а також представників американського деконструктивізму (П. де Мена, Х. Блума, Дж. Х. Міллера, Дж. Хартмана та ін.), переосмислюючи структуралістські доктрини в дусі заперечення раціоналістичних поглядів на культуру і дійсність, ініціювали появу специфічної філософії постмодернізму.

Окреслюючи сферу його застосування і впливу, І. Ільїн зазначає, що «філософський постмодернізм одразу став претендувати як на роль загальної теорії сучасного мистецтва в цілому, так і найбільш адекватної концепції особливої постмодерністської чутливості як специфічного постмодерністського менталітету» [37; 223].

Постмодернізм – це насамперед особливе сприйняття світу, духовний стан людини, який характеризує кризову добу. Це свого роду відображення кризи модернізму, ідеалів загального прогресу, раціонально обґрунтованих цінностей культури. Характерними для нього вважають розгубленість, розчарованість, відчай, відчуття вичерпності буття. Головний герой постмодерністської літератури – це звичайна людина, яка загубилася в повсякденності, болісно переживає втрату і втрату духовних орієнтирів.

Революції та війни сформували соціально-агресивне явище, котре почало сприйматись людьми на підсвідомому та свідомому рівнях як вороже. Все це стало причиною для струсу свідомості, утворення нових форм і джерел подальшого нашого буття і сприяло появі постмодернізму як суспільному та художньому явищу.

Письменник-постмодерніст або художник перебуває в становищі філософа: текст, який він пише, твір, що він створює, не підкоряються

заздалегідь прийнятим правилам. Цим творам не можна винести остаточний вирок, застосовуючи до них загальновідомі критерії оцінки.

Постмодернізм – це тип літератури й культури, який об'єднує різні стилеві течії й стилі, не віддаючи жодному з них переваги. Він орієнтується на попит конкретного споживача мистецького продукту. Звідси стирання між елітарним і масовим мистецтвом.

Постмодерна література – це література, яка залежна від читача, його очікувань і мистецьких уподобань. Розвиток постмодернізму не відокремлений від розвитку масової культури як явища, яке почало бурхливо формуватись у ХХ ст.

Постмодернізм прагне викрити сам процес містифікації, який відбувається в результаті впливу медіа на суспільну свідомість, і тим самим довести проблематичність тієї картини дійсності, яку вселяє публіці масова культура. Витоки цієї культури пов'язані з появою в європейській літературі XVII–XVIII ст. детективного, пригодницького, авантюрного роману, що розширив аудиторію читачів за рахунок великої кількості тиражів.

Теоретиком постмодернізму вважається відомий учений та літературознавець Умберто Еко, котрий писав: «постмодернізм – це не зафіксоване хронологічно явище, а певний духовний стан» [72; 75].

У працях «Нотатки на полях «Імені троянди», «Відкритий твір» та інших У. Еко пояснював засадничі поняття постмодернізму та висунув концепцію іронічного прочитання минулого, метамови та постмодерністської психології творчості. «Постмодернізм – це відповідь модернізму: оскільки минуле неможливо знищити, так як його знищення веде до німоти, його потрібно переосмислити: іронічно, без наївності!» [72; 77].

Для постмодерністів світ є хаотичним, позбавленим будь-якого порядку, він різноманітний та складний, тому найкращий спосіб його сприйняття – ігровий, естетський. Саме тому твори постмодерністів наповнені іронією. Постмодерністи вірять, що у світі все відносне: істини немає. Вони стверджують, що «у наш час немає нічого живого та святого», тому єдине, що



залишається, це глузувати та насміхатися над цим дивним світом, акцентуючи увагу на ненормальності, ілюзорності, протиприродності способу життя, що панує в реальному світі [20].

Серед інших особливостей постмодерністської поетики «Літературна енциклопедія термінів і понять» за редакцією А.М. Ніколюкіна називає наступні: сприйняття повсякденного реального життя як театру абсурду, апокаліптичного карнавалу, зумисне химерне переплетення різних стилів оповіді (високий класичний і сентиментальний чи грубо натуралістичний і казковий та ін.); поєднання художнього стилю з науковим, публіцистичним, діловим тощо, присутність образу оповідача [45; 324].

На думку авторів «Історії зарубіжної літератури XX ст.», постмодерністський текст досить легко розпізнати завдяки таким характеристикам як колаж, породжений еkleктичністю, фрагментарністю та дискретною природою самого постмодернізму, використання алюзій на відомі літературні сюжети, тяжіння до прози ускладненої форми, зокрема, з вільною композицією, насичення тексту іронією, яка проявляється у комічному поєднанні різних жанрів, стилів, течій [41; 259].

Часто у творах постмодернізму зустрічається «цитатне мислення». Твори нагадують собою гіпертекст – посилання на тексти інших письменників, збірку цитат із книг попередніх епох. Саме з цитатним мисленням пов'язується інтертекстуальність. Ролан Барт писав з цього приводу: «Кожен текст є новою тканиною, зітканою із старих цитат» [4; 386].

Ключовим поняттям постмодернізму став пастіш, у визначенні якого більшість сучасних дослідників спираються на працю І.П. Ільїна, який називав його «специфічною властивістю постмодерної пародії» [37; 223].

Пастіш вважається різновидом стилізації, при чому письменник точно наслідує жанрово-стильову манеру певного автора чи літературної групи. Постмодерністський пастіш є особливою формою пастішу, для якої характерні переплетення високого та масового мистецтва, недиференційоване змішування стилів, фрагментів, цитат.

Головною специфічною ознакою постмодернізму є його принципова відмова від утопічних поглядів на життя. Антиутопізм виник як наслідок усвідомлення кризи технологічного прогресу, який уже не відповідав вимогам часу, а також втрати віри у всемогутність людського розуму.

Постмодерністський твір вирізняється серед інших великою кількістю потенційних значень, актуалізація яких залежить від читача та його інтерпретативної стратегії. У. Еко першим звернув увагу на цю проблему і висвітлив її у своїх роботах «Відкритий твір» та «Роль читача. Дослідження по семіотиці тексту».

Створюючи твір, письменник застосовує спеціальні коди, які додають висловлюванням додаткового смислу. Автор повинен оцінити можливості своїх читачів, щоб інтерпретація тексту відповідала авторському задуму. У. Еко зауважує, що «процес інтерпретації – не випадковий процес, незалежний від тексту як такого, а структурний елемент процесу породження самого цього тексту» [73; 22].

Художній простір у постмодерністських творах є мозаїкою цитат, алюзій, ремінісценцій, гри та пародії на твори класичної літератури, в яких постмодерністи намагаються зацікавити читача новою структурою та синтезованою художньою мовою (висвітлено в працях Ж. Женетта, Н. Фатєєвої, М.О. Шаповал та інших). Це деякою мірою нагадує колаж із елементів, що є втіленням духовно-культурного досвіду різних часів і народів.

Ще у 1924 році М. Бахтін в статті «Проблеми змісту, матеріалу та форми в словесній творчості» розвинув ідею діалогу письменника з сучасною йому літературою та літературою інших епох [12; 55]. А в 1966 році французький семіолог та літературознавець Ю. Кристева, розвиваючи ідеї М. Бахтіна, ввела термін «інтертекстуальність»: «Будь-який текст будується як мозаїка цитатій, будь-який текст – продукт вбирання і трансформації якого-небудь іншого тексту» [40; 429].

Інтертекстуальність, як вважає У. Еко, присутня у будь-якому тексті; вона відображається в процесі роботи над твором, бо матеріал втілює свої природні ознаки і одночасно нагадує про культуру, яка його породила. Інакше кажучи, письменник цитує або звертається до вже відомих сюжетів, образів, прийомів, але тепер з метою пародії або переоцінки.

В ряді випадків це призводить до того, що, як писала французька газета "Фігаро", автори віддаються "насолоді від тексту". Найкращі ж твори постмодернізму являють собою синтез. Як писав Р. Барт: "Я впевнений, що справжній письменник-постмодерніст не копіює і не відкидає своїх попередників з XX століття та своїх прашчурів з XXI ст." [4; 388].

З одного боку, постмодернізм ставить під сумнів все накопичене традиційною культурою, деконструє традицію і іронізує її, вибудовуючи свою плюралістичну естетичну парадигму.

Однак разом з цим, експериментуючи з традицією, стираючи межі між жанрами, стилями, напрямками, постмодернізм являє собою синтез повернення до минулого і одночасно руху вперед, звідси і виходить твердження про те, що постмодернізм відкриває нове в старому, деканонізує, переосмислює і оновлює весь культурний досвід людства.

Іронія стає одним з основоположних принципів постмодерністського мистецтва, а концепція іронічного прочитання минулого У. Еко - значущою складовою теорії постмодернізму. Іронія завоювавши роль домінанти у свідомості сучасної людини, стала засобом виживання в умовах кінцесвітнього катастрофізму.

Оскільки неможливо повністю відкинути минуле, необхідно його переосмислити. Іронія, як фундаментальний принцип такого переосмислення, є найкращим інструментарієм. Вона дозволяє критично підійти до речей, які донедавна вважалися аксіомою.

Відмінними рисами постмодерністської поетики є інтерес до класики, художнього минулого людства, прагнення до рівноправного діалогу старого і нового, захопленість цитуванням, змішуванням, перерозподілом, грою,

пародіюванням традиції. Разом з тим постмодернізм з властивим йому сприйняттям світу як хаосу, багаторівневістю, невизначеністю, відкритістю, плюралізмом, схематичністю, фрагментарністю не належить до класичної традиції.

Гібридность постмодернізму виражається в поєднанні в ньому як класичних, так і експериментальних тенденцій, різноманітних художніх форм, видів письма, в плюралізмі стилів, методів, концепцій і напрямків, а також в його готовності вступати в діалог чи полілог існуючих культур і художніх напрямків.

Таким чином, постмодернізм – досить складний і неоднозначний феномен, який викликав і продовжує викликати суперечки. Сьогодні дослідники говорять вже не лише про «постмодерністську творчість», але й про «постмодерністську свідомість», «постмодерністський менталітет», «постмодерністський умонастрій» тощо [55; 87].

Найсуттєвішою філософською ознакою постмодернізму є перехід від класичного антропоцентристського гуманізму до сучасного універсального гуманізму, екологічний вимір якого охоплює все живе – людину, природу, Всесвіт [55; 79]. Постмодерністська література характеризується експериментаторством та пошуком нових жанрів, нової структури тексту, запереченням поділу мистецтва на масове та елітарне.

Постмодернізм як об'єкт вивчення займає одне з перших місць у різних галузях мистецтва, культури та науки. Мистецтво постмодернізму шукає нові способи зображення, але не з метою одержати від них естетичну насолоду, а для передачі відчуття того, що не можна уявити.

Постмодернізм пропонує нам нові інтенції в сприйнятті текстів культури, які суттєво розширюють уявлення про можливості розуміння культури. Літературний процес кінця XX – початку XXI ст. позначений пошуками нових мистецьких образів, ідей, стильових манер, спробою осмислити духовні реалії нашого буття, позбувшись віджилих форм та уявлень.

## ВИСНОВКИ ДО ПЕРШОГО РОЗДІЛУ

Проблемою синтезу мистецтв особливо гостро почали цікавитися на початку ХХ ст., коли головною ціллю поетів, письменників, музикантів було створити особливий і зовсім не схожий на інші твір мистецтва. З'явившись у часи античності та пройшовши через усі періоди, синтез мистецтв являє собою поєднання різних видів мистецтв у межах одного художнього твору в органічне художнє ціле, яке має і розкриває нові якості стосовно кожного мистецтва, що входить до нього.

Ідея синтезу мистецтв полягає в тому, що, поєднуючи різні види мистецтва, митець має більшу кількість інструментів для досягнення потрібного ефекту. Письменник вчиться у художника, художник – у скульптора, а скульптор – у архітектора.

Особливої уваги набув синтез літератури та образотворчого мистецтва. Говорячи про таке поєднання, Лессінг відзначає, що живопис та поезія мають мету – наслідування дійсності, але кожен вид мистецтва йде до неї по-своєму. Реальність існує в просторі і в часі, отже, один вид мистецтва – живопис – покликаний заповнювати простір тілами, а другий – поезія – розгортатися протягом часу.

Екфрасис, будучи терміном античної риторики, позначав здатність засобами слова відтворювати дійсність з максимальним наближенням до реальності. За цим визначенням, екфрасисом може вважатися будь-який словесний опис, спрямований на створення зримого образу, незалежно від предмета опису. Пізніше даний термін тлумачився, як опис творів мистецтва за допомогою слова, з основною вимогою – якнайбільша точність передачі зображення словесними засобами.

На сьогодні, найбільш використовуваним і актуальним є визначення, запропоноване Н. Брагінською, яка трактує екфрасис як «опис творів мистецтва включених в який-небудь жанр, за умови що описовий процес несе

за собою візуальне навантаження, реципієнт повинен уявляти перед собою об'єкт, який описується».

Науковці працюють над типологією екфрасису, вивчають його види та функції. Серед найбільш поширених функцій дослідники виділяють наступні: мета оповідальна, хронотопічна, пародійна, сюжетна, естетична, еротична, композиційна, алегорична, дидактична, музикальна. Дані функції виділені на основі модусів художності в літературі, які можуть застосовуватись до типів ситуацій, героїв, установок сприймання читача твору.

Постмодерністська парадигма мислення сформувалась під впливом щонайменше п'яти факторів, які стали визначальними для свідомості людей. По-перше, антиутопічний погляд на світ. По-друге, антимодернізм – принципове заперечення модернізму як ідеології, що у своїй основі спиралася на утопічну ідею прогресу і усвідомлювала себе як завершальний період історії. По-третє, іронічне мислення, яке стало засобом виживання людини, її культури в умовах кризи суспільства. По-четверте, руйнування усталених опозицій, що призвело до переоцінки цінностей.

Подальший аналіз розглянутих світоглядних установок дасть змогу пояснити специфічність постмодерністського типу світовідчуття, який демонструє сучасна дійсність; відкриє нові перспективи досліджень в цьому напрямку.

Постмодернізм – це особливий погляд на світ, особливе світовідчуття, характерне для людини нової епохи – епохи постмодерну, та його концептуалізація на філософській основі постструктуралізму. Він виник як відображення характерних рис духовного життя західного суспільства кінця ХХ ст., а також епохальних змін у парадигмі світового суспільного розвитку, які знаходять своє узагальнене вираження в заміні євроцентризму глобальним поліцентризмом

## **РОЗДІЛ 2 ОСОБЛИВОСТІ ЖИВОПИСНОГО ЕКФРАСИСУ ТА СПЕЦИФІКА ХУДОЖНІХ ОБРАЗІВ У РОМАНУ ГРЕГОРІ НОРМІНТОНА «КОРАБЕЛЬ ДУРНІВ»**

### **2.1. Грегорі Нормінтон та його роман “Корабель Дурнів”. Образ «корабля дурнів» у літературі та мистецтві**

"Моя порада для будь-якого творчого письменника проста: читати, читати все, що завгодно, кожного разу, коли у вас є момент. Це щаслива порада - це означає, що ви "працюєте", навіть коли ви займаєтесь однією з найприємніших діяльностей, відомих людству."

Грегорі Нормінтон

Син французької і наполовину ірландця Грегорі Нормінтон народився 1976 року в місті Беркшир, що на півдні Англії. Здобувши освіту у коледжі Веллінгтон, якого він по його словам спочатку ненавидів, а потім любив, автор продовжив освіту в Оксфордському університеті (1994). Там він читав лекції з літератури. Там він зацікавився театральним мистецтвом.

Пізніше його прийняли на магістерську програму в Лондонську академію музики та театального мистецтва. На BBC він зіграв Брудного Берті, майбутнього Едварда VII. Та ця роль змусила молодого актора сумніватися у своєму покликанні.

Нормінтон завжди пробував себе в літературі, писавши різні оповідання та п'єси, але безробіття дало йому час написати його перший успішний роман “Корабель дурнів” (Ship of fools). Він був опублікований видавництвом Scepter в 2002 році. Уже в 2004 році роман також опублікували в Arts and Wonders, за що він отримав Art Council Writer Award. В 2004 році вийшов ще один роман автора “Мистецтва та чудеса”(Arts and Wonders).

У 2005 році він взяв участь в серії еко-реалій «Планета дій», спроектованою всесвітньою телевізійною мережею Animal Planet спільно з WWF.

Після його повернення Нормінтон багато років працював над створенням збірки оповідань найбільших британських письменників, які піднімають питання екологічної кризи. У 2013 році Oneworld Publications опублікувала «Маяки» - розповіді про наше не недалеке майбутнє, під редакцією Грегорі Нормінтона, з оригінальною фантастикою від письменників, включаючи Джоанн Харріс, Лоуренс Норфолк, Аласдейр Грей, А.Л. Кеннеді, Дженіс Галловей і Ліз Дженсен. Авторські відрахування від продажу книги в м'якій обкладинці і електронної книги були перераховані в Stop Chaos.

Після участі в International Writing Program автор написав свій другий роман під назвою “Портрет привида” (Ghost Portrait). А в 2006 році взяв участь в тематичному серіалі “Планета Екшн”, який знімався в Панамі, Белізі,



Малайзії та Камбоджі. Підтримавши свою майбутню дружину Емму, автор переїхав в Единбург в 2007 році, де вона закінчувала навчання на ступінь Доктора. В 2008 році вийшов четвертий роман Нормінтона “Серйозні речі”, який опублікували з великим успіхом, але продажі якого були не великими.

В 2010 році Нормінтон одружився. В наступному році почав читати лекції з творчого письма в Манчестерському університеті. В 2013 році переїхав з сім'єю в Шеффілд.

Нормінтон опублікував два збірника оповідань “Ескізи” (Thumbnails) та книгу афоризмів “Втрачене мистецтво втрати” (The Lost Art of Losing), переклав три книги, в тому числі “Маленький принц” Антуана де Сент-Екзюпері, «Словник отриманих ідей» Гюстава Флобера, «Белл і Себастьян»: «Дитина гір» Сесіль Обрі.

Написав п'єси для радіо «Machine Stops by E.M. Forster and Utz» Брюса Чатвіна і кілька разів знімався у “The Verb” BBC Radio. А також, для цього ж радіо написав серію оповідань серед яких “Падіння Цезаря”(Fall Caesar), “Отруйне дерево”(The Poison Tree), “Фортеця в Брюг” (The Fortress at Bruges). Його оповідання були опубліковані в виданнях Prospect, Resurgence та London Magazine. Недавно закінчив роман “Дорога диявола” і спробував себе у кількох нових проектах.

Ще один роман Грегорі Нормінтона “Шосе Диявола” (The Devil's Highway) буде опублікований видавництвом Fourth Estate в січні 2018 року.

Роман «Корабель дурнів»(2001), за словами автора, народився із книг та картин. Посиланням на картину є як назва книги, так і репродукція картини на обкладинці книги. Г. Нормінтон, "перетворюючи символи на реальність, а стилізовані образи на живих людей", пропонує свою інтерпретацію "історії" Босха.

Герої британського письменника нічим не пов'язані один з одним, у кожного є своя історія, яку він розповідає лише заради того, щоб розповісти. Г. Нормінтон створює відразливий вертеп на кораблі: сексуальна провокативність, фривольність, іноді ненормативна лексика, своєрідний

антикарнавал, в якому реальні обличчя подібні до мерзотних масок. Проте герої не можуть збагнути ситуації, що склалася. Усі персонажі ніби живуть у декількох світах одночасно, що ускладнює їх особистісні стосунки на кораблі, які вони, до речі, й не намагаються налагодити [21; 82].

В епоху Ренесансу образ корабля дуже часто зустрічається в різних галузях західноєвропейського мистецтва.

Поняття «корабель дурнів» бере свій початок із Середньовіччя. Саме тоді, різного роду хворих вигонили за межі міста, за межі осілого, впорядкованого існування, щоб вони не були тягарем для міського населення. Безумців садили на корабель і відправляли в море в надії, що вони більше не повернуться.

Дуже часто такі випадки траплялися саме в Німеччині. Статус божевільного в середньовічній культурі найкращим чином поєднувався з плаванням, символом перехідного статусу, прикордонного положення в цілому.

Мішель Фуко у книзі «Історія безумства в класичну епоху» так коментує історико-культурний сюжет «Корабля дурнів»: «Безумець зачинений на його борту, ніби у в'язниці, з якої неможливо втекти; він повністю відданий владі ріки з тисячею її рукавів, моря з тисячею його шляхів, їх змінності, яка нікому не підкоряється. Він в'язень, який стоїть посеред однієї з найширших доріг» [63; 312].

У європейській традиції вода стійко зв'язується з безумством, саме море виступає як образ божевілья, несвідомого, хаосу; з іншого боку, не менш поширеним вважається уявлення про те, що вода очищає людину; у всякому разі вона забирає безумця за межі населеного простору.

На одній з середньовічних гравюр щоглою корабля дурнів стає райське древо пізнання добра і зла, що пов'язує його з забороненим знанням, традиційно представляються долею безумців, і з вигнанням із земного раю.

Образ корабля часто можна зустріти в міфології різних народів, де він є символом пошуку та досягнення мети. Саме за допомогою корабля людина переходить із світу живих, у світ мертвих. Тому корабель дурнів, який пливе

морем без всякої цілі і мети, порівнювався із зануренням в суєтне життя з усіма його насолодами.

А в християнстві корабель був символом спасіння. В ранньохристиянському катакомбному живописі корабель зображали з щоглою у вигляді хреста та з голубом на вершині. Корабель вважається атрибутом апостола Петра, святого Брендана та святого Миколая, покровителя мореплавців. «Життя в цьому світі подібне бурхливому морю, по якому ми повинні привести наш корабель в гавань» пише Августин Блаженний [36; 202].

Символіка корабля також знаходить своє відображення в архітектурі храму. Головне призначення будь-якого храму – спасіння віруючих. Подібно до того, як у старозавітні часи праведний Ной рятував свою родину від всесвітнього потопу, так і Церква, немов ковчег, служить порятунку своїх членів серед хвиль житейського моря.

Саме тому ще з часів апостолів храми часто будували у формі корабля, тобто вони мали вигляд витягнутого чотирикутника з виступаючою передньою частиною. Також середня частину храму, де під час служби знаходяться віруючі, має назву неф, що з грецької перекладається як «корабель».

«Корабель дурнів» це також алегорія, що бере початок з Платонівської праці «Республіка» (360 до н.е.). Саме Платон вперше порівняв державу з кораблем, який пливе бурхливим морем і може дістатися назначеної цілі лише під керівництвом вмілого капітана. Отже, керування «кораблем» потрібно довіряти лише професіоналу, який враховуватиме інтереси кожного члена команди, відмовившись від своїх. Таких людей треба виховувати. Про це і писав Платон.

Безцільне мандрування – доля маргінальних персонажів, шаленців. Статус божевільної людини у середньовічній культурі поєднувався з плаванням, символом перехідного статусу, проміжного становища, море ж виступало як образ божевілля, підсвідомого, хаосу.

Звідси Корабель дурнів – символ гонитви за матеріальними цінностями, забуття духовного: він пливе країною насолод, але це – світ диявола, а не Бога [48].

У світовому мистецтві протягом декількох тисячоліть співіснують пліч-о-пліч кораблі всіляких форм і будівель, що утворюють флотилію всіх Часів і Народів. Є там героїчний античний корабель аргонавтів, і скандинавське судно легендарного Одіна, і створений з нігтів мерців Нагльфар, і старозавітний Ноїв Ковчег, і трагічний Летючий Голландець романтиків Кольриджа, Гейне і Вагнера. Але більше всіх виділяється на загальному тлі Безглузда Флотилія, на борту якої горляють пісні, бенкетують і веселяться під нескінченну какофонію компанія дурнів! Пасажири, які ризикнули вирушити у морський вояж на таких сумнівних суднах, дивним чином схожі один на друга. На кожному є свій блазень і п'яниця, скромниця і буркотунка, праведник і ненажера – ніби Ноїв Ковчег десь в іншому паралельному вимірі був покликаний врятувати по парі кожного типажу, який коли-небудь знала історія людського роду. Кожне судно цієї Флотилії носить одне і те ж ім'я, немов клеймо, – Корабель Дурнів – який міцно закріпився у західноєвропейській свідомості символ збитого з істинного шляху людства.

Образ описаний Платоном надихнув німецького сатирика Себастьяна Бранта на написання поеми «Корабель дурнів» (1497), в якій він гостро критикує недоліки своїх сучасників. Книга стала настільки популярною, що в перший рік вона була видана тричі. Поема одразу була перекладена декількома мовами і нею захопилися вчені усієї Європи, так як латинська мова в той час була мовою науки. За життя автора «Корабель дурнів» мав шість видань. В 16 столітті роман "Корабель дурнів" перевидавався 26 разів.

На своєму «кораблі дурнів» Брант збирає персонажів, які представляють усі відомі йому гріхи: перелюб, безрозсудний гнів, користолюбство, обжерливість і т.д..

У ковпаках, які носять блазні, зображуються багатії, які прагнуть стати ще багатшими, бідні, серед яких ченці нижчих орденів, які накопичили вже

таким шляхом величезні багатства. Він висміює їх, створюючи кумедні ситуації.

На відміну від «Божественної комедії» Данте Аліг'єрі усі події відбуваються у поцейбічному світі, і персонажі представлені звичайними людьми, що робить читача ближчим до них.

У передмові до своєї сатирико-дидактичної поеми «Корабель дурнів» він пише: «Заради користі і благого повчання, для напучування і заохочення мудрості, розсудливості і добрих звичаїв, а також заради викорінення дурості, сліпоти і безглуздих забобонів і в ім'я виправлення роду людського» [23; 5].

Він ніби дає в руки людям дзеркало, аби вони побачили самих себе в образі дурнів і, опам'ятавшись, ставали кращими. Релігійний критерій замінюється гуманістичним.

В образотворчому мистецтві цей символ став відомий завдяки знаменитій картині Ієроніма Босха «Корабель дурнів», написаний 1500 р. під впливом однойменної поеми Бранта. На мальовничому полотні Босха корабель – традиційний образ церкви – сатирично перетворений в Корабель Зла, пливе без керма і вітрил, символізуючи загальний занепад моралі. На палубі панує гріх обжерливості і прелюбодіяння, на що вказує блюдо з вишнями і глечик з вином [21; 16]. Разом з селянами в гріх занурюються чернець і дві монашки. Над корабельним піднесений Блазень (дурень) з маскою на жердині: «Маска — майже як дзеркало, але не улесливе», а можливо, це і «ключ до розуміння прихованої натури» людини.

Картину, яка дошкульно розповідала про моральну розпусту духовенства і мирян, вважали зашифрованими алхімічними знаками, варіацією на тему масляного «раю пиятиків» – «корабля святого Райнера». На це натякають чаші з вином і перекинутий глечик; її трактували і як песимістичний погляд на марноту життя, і як астрологічний образ людства, що керується Місяцем, символом чогось безвольного і нерозумного [48].

Образ суспільства - "корабля дурнів" залишився актуальним і в 20 ст. Саме в 1962 році американська письменниця Кетрін Енн Портер написала

роман "Корабель дурнів". Портер, як і Брант використала метафору "корабля дурнів", але її роман, на відміну від роману Бранта, не містить прямолінійного дидактичного гротеску.

Подібно яскравій сатирі раннього німецького Ренесансу, брантівському "Кораблю дурнів", її книга написана "задля користі і благого повчання роду людського...". Рейс пароплава "Віра" (від латинського "veritas - істина) з Мексики в Північну Німеччину датований у романі серпнем - вереснем 1931 року, тобто чи не найвищої точки всесвітньої економічної кризи. Світ сколихнувся, і люди зриваються з місць – хто в пошуках кращої долі, а хто керований інстинктом самозбереження.

Герої твору – люди різних національностей, представники різних верств суспільства, відбувають у далеку подорож на лайнері, що його один з пасажирів – карлик Глюкен – назвав «Кораблем дурнів». Вони намагаються втекти від колишнього життя, ховаючись за надіями, що після завершення подорожі всі проблеми вирішаться самі собою.

У зіткненнях і переживаннях героїв проглядається алегоричне зображення людського суспільства, в якому далеко не кожен в кінці свого шляху зможе отримати те, заради чого вирушав у плавання.

Роман ліг в основу однойменного фільму, знятого в 1965 році Стенлі Крамером. Це справжня енциклопедія алегорій й абстракцій суспільно-політичного характеру.

У фільмі багато символів «гітлерівської весни»: від комерційного кохання німецького юнака й іспанської повії, до жорстокої спроби іспанських дітлахів втопити бюргерського песика. Хамство борця за чистоту нації, потурання з боку його супутників, стурбованість пасажирів чим завгодно, тільки не станом справ на нижній плебейській палубі. Все це змішується в одну купу, де уламки людських життів співіснують з ідейним сміттям, і всім зрозуміло, куди привезе лайнер «Віра» своїх пасажирів [51].

Образ корабля дурнів використовується і в театрі. 1986 року російський актор та драматург Микола Коляда написав п'єсу «Корабель дурнів». Він визначив її жанр як комічна притча або сумна комедія.

У його п'єсі «Корабель дурнів» - це нещасна комуналка, яких у нашій країні ще чимало. Різні тут живуть люди, зі своїми бідами і радощами. Дружать, сваряться, але, незважаючи на непрості взаємовідносини, сусіди змушені уживатися.

В складності і абсурдності нашого життя, потрапляючи в безглузді, комедійні ситуації, вони все ж знаходять радості і свята для душі. Герої історії – прості люди, дуже схожі на «диваків» Василя Шукшина.

Дія п'єси відбувається восени, 15 вересня. Вранці жителі будинку виявляють, що їх в черговий раз затопило: «будинок стоїть в калюжі. Навіть і не калюжа це, а озерце невелике, і посеред нього стоїть будинок». За один день герої, приречені на ув'язнення в будинку, встигають кілька разів посваритися, помиритися і нарешті зрозуміти, що вони потрібні один одному.

У 2001 році 25-річний англієць Грегорі Нормінтон пише роман «Корабель дурнів». Модель світу в його романі І. Босха – «почесного професора жахів», як його нарекли сюрреаліста, так як він відобразив у картині усі страхи свого часу.

Роман «Корабель дурнів» (2001), за словами автора, народився із книг та картин. Посиланням на картину є як назва книги, так і репродукція картини на обкладинці книги. Г. Нормінтон, "перетворюючи символи на реальність, а стилізовані образи на живих людей", пропонує свою інтерпретацію "історії" Босха.

Корабель пливе... І він буде плисти, поки будуть живі його пасажери, і ще не раз який-небудь особливо цікавий історіограф залишить потомкам свій опис цього судна: «Легкий бриз не доносить до мене ніяких голосів; але мені неважко уявити, як вони там кричать на всю глотку і доброзичливо жартують один над одним. В животі утворюється вже знайома тошнотворна порожнеча. Я пливу до корабля, який швидше схожий на нещасний човник, ні, навіть не

на човен, а так, незрозумілого походження посудину. Зараз я вам опишу її» [54; 7]. Історія повторюється, все минуле повертається, Корабель Дурнів знову повстає з безодні.

## 2.2. Інтертекстуальність у романі “Корабель Дурнів”

Інтертекстуальність відображає постійний процес взаємодії текстів та світоглядів у широкому контексті світової культури. У.Еко пише: «Я розумію під інтертекстуальним діалогом феномен, при якому в даному тексті відлунням відзиваються уже кимось написані тексти» [73; 465]. Це свого роду включення до тексту інших текстів, або їх фрагментів у вигляді цитат, алюзій і ремінісценцій, або навіть інших мовних вкраплень, що контрастують за стилем із текстом-реципієнтом [33; 15]

Дослідження механізмів інтертекстуальності дозволяє глибше зрозуміти процес виникнення художнього діалогу між автором та читачами. Не зважаючи на здатність читачів до абсолютно унікальної інтерпретації будь-якого тексту, дослідники визнають, що у більшості випадків смислотворення тексту не є унікальним, оскільки читачі належать до однієї культури, яка представлена спільними для них текстами, а отже, їхні знання текстів створюють основу для співпадіння інтерпретацій. Інтертекстуальність є тим тригером, який спонукає читачів дивитись, так би мовити, в одному напрямку [78; 432].

Говорячи про інтертекстуальність у контексті роману Грегорі Нормінтона «Корабель дурнів», варто почати з самої назви роману, яка є посиленням до кількох відомих творів як літератури, так і образотворчого мистецтва.

Перше, що постає в уяві читача при прочитанні назви роману, є однойменна сатирико-дидактична поема Бранта, яку він пише «Заради користі і благого повчання, для научування і заохочення мудрості, розсудливості і добрих звичаїв, а також заради викорінення дурості, сліпоти і безглуздих забобонів і в ім'я виправлення роду людського» [23; 54]. Паралельно із цим на



думку приходить картина Босха «Корабель дурнів», що була написана під впливом Бранта.

У одному із інтерв'ю Нормінтон зазначив: ««Корабель дурнів» – дань поваги творчості Босха та Брейгеля: герої їхніх картин переселились, так би мовити, з полотна на папір. Одночасно мені хотілось повернутися до періоду зародження роману як літературного жанру: тут неабияку роль відіграв Рабле, а також такі англійські письменники, як Джонатан Свіфт і Лоренс Стерн, з їх волелюбністю і бажанням створювати нові, експериментальні форми і літературі».

Власне сюжет і герої викликають ще одну асоціацію – з трилогією Голдінга «На край світу», в якій корабель, як і в романі Г. Нормінтона, є центральним образом.

Ще однією спільною ознакою згаданих вище романів є кількість пасажирів. Дванадцять пасажирів картини Босха живуть у цих творах: Телбот – плавець, Зенобія – п'яна баба, міс Гренем – монашка, Саммерс – розкаяний п'яниця, Коллі – блазень, Прітімен – монах, Андерсон, Деверель і Комбершам – співаки-горлопани, містер Брокльбанк – сплячий п'яниця, Бене – ненажера, Віллер–жебрак [3; 42].

Сама побудова тексту, відхід від лінійності, фрагментарність, яка представлена у вигляді зовсім не пов'язаних між собою історій, що розповідаються у межах одного тексту нагадує «герменевтичне коло», яке в сучасній теорії отримало назву «коло частини і цілого» [9; 85]. Саме це відсилає читача до «Декамерона» Бокаччо та «Кентерберійських оповідань» Чосера, де герої так само один за одним розповідають історії, щоб хоч якось скоротати час.

Збережена і структура чосерівського твору: перед розповіддю кожного персонажа є пролог, який слугує свого роду матрицею, що заповнена новим текстом. Тут цікаво зауважити, що майже всі прологи написані в стилі театральних діалогів і навіть супроводжуються ремарками, які коментують дії

героїв прологу. Такий своєрідний колаж жанрів також є цікавою рисою постмодернізму.

Відзначимо схожість головних героїв Нормінтона з персонажами роману Рабле «Гаргантюа і Пантагрюель». Так, Белкула є прототипом відомих велетнів Рабле, однак з протилежним гендерним знаком. Образ Ковпачка нагадує Постника. Навіть присутність у тексті другого Плавця-оповідача – єдиного, хто вижив після катастрофи, програмується епіграфом, взятим із авторської передмови до другої книги відомого твору Рабле.

Літературне коріння твору Рабле, як і роману Нормінтона, проростає з кельтських легенд про чудеса Ірландського моря. Так, М.М. Бахтін писав: «... у Рабле є епізод з завмерлими словами, що відтанули; епізод цей був запозичений в Плутарха, але образи його, безсумнівно, мають кельтське коріння» [11; 69].

В романі «Корабель дурнів» також зустрічаємо деталі стародавнього кельтського твору «Мандри Мел Дуїна», герой якого, приречений на блукання в спокуту своєї провини, відвідав 35 невідомих островів, які приховували «немало жахів та чудес» [26; 282].

Відлуння кельтських історій можна спостерігати і в іменах головних героїв Нормінтона. Ім'я Белкули – гіперсексуальної героїні співзвучне із ім'ям Белкули Прекрасна Шкіра, яка, відповідно до старовинної кельтської легенди, була вигнана із «землі обітованої».

Історія про Белкулу містить також натяк на легенду про засновників Риму, Ромула і Рема, яких вигодувала вовчиця. Г. Нормінтон використовує такий же сюжет в історії про Белкулу, але вовчицю, що згідно міфів давніх народів є символом воїнської доблесті, замінює на самку вепра – символ нечистих бажань, зворотної трансформації, руху назад, й одночасно символ самоствердження плоті [36; 180].

Розповідь Розкаяного П'яниці, в свою чергу, схожа своїм сюжетом на твір німецько-швейцарського письменника Германа Гессе «Гра в бісер». У творі йдеться про країну інтелектуалів Касталію, в якій після вивчення ряду наук

учні залишаються на все життя. Як і у Вежі Нормінтона, в Касталії є своя ієрархія, на вершині якої знаходиться Майстер. Кінець історій також подібний: обидва герої втікають із середовища так званих «інтелектуалів».

Ще одним твором, який тісно переплітається з розповіддю Розкаяного П'яниці, є роман Умберто Еко «Ім'я троянди». Їх пов'язує детективний сюжет. У обох творах герої-інтелектуали ведуть розслідування щодо смерті монаха.

Розповідь П'яної Баби якоюсь мірою перегукується з твором Ж. Батая «Історія еротизму», а саме з частиною, у якій автор пише про надмірність та надлишковість сексуальності. На думку Ж. Батая сексуальність – це репродуктивна активність тварин, форма безпосередньої поведінки особи у тваринному середовищі [27; 149].

Така «батаївська тваринність» властива деяким персонажам твору Нормінтона, а саме Белкулі. Вона схожа на «безсоромну богиню». Такі богині зустрічаються у всіх міфологіях світу. Найвідоміша – давньогрецька боката богиня Баубо, яка, цілком імовірно, веде свій родовід від неолітичних «пузатих» богинь [26; 423].

Отже, підсумовуючи вищесказане, варто відзначити, що роман молодого генія сучасної британської прози схожий на гобелен, зітканий із середньовічних історій, актуальних і на наш час. Основу роману складають посилення (інтертексти) на твори Ф. Рабле, У. Голдінга, У. Еко, а також на різні легенди та міфи. Усе це робить твір особливим і створює своєрідну головоломку для читача, яку він повинен розгадати. Інтертекстуальність використовується автором для збільшення експресивності тексту, для реалізації оцінювальної, характерологічної, пародійної, сатиричної функцій.

### **2.3. Алюзії як засіб художнього діалогу в романі Г. Нормінтона «Корабель дурнів»**

Найпоширенішою формою інтертекстуальності можна назвати алюзію. Алюзія в перекладі з латинської означає «натяк», «жарт». Це стилістична

фігура, що містить указівку, аналогію чи натяк на певний історичний, міфологічний, літературний, політичний або ж побутовий факт, закріплений у текстовій культурі або в розмовному мовленні [76].

За І.Р. Гальперіним, алюзія – літературний акт посилення на будь-який попередній текстуальний референт, який передбачає наявність фонових знань (сукупність свідчень культурно- і матеріально-історичного, географічного і прагмалінгвістичного характеру, які наявні у носія певної мови) у читача про цей факт і викликає у нього відповідні асоціації [76; 187].

Алюзії використовують, щоб збагатити просте висловлювання чи весь твір, та встановити своєрідний діалог з читачем, звертаючись до його фонових знань чи досвіду. Алюзії класифікують за багатьма принципами. У нашому дослідженні ми взяли за основу класифікацію О.Б.Яреми, яка базується на тематичному принципі. Залежно від тематики виділяють наступні типи алюзій: теологічні, історично-суспільні, міфологічні, літературні, побутові, фольклорні, арт-алюзії, особові [74; 103].

Найчисленнішими у романі Г. Нормінтона є алюзії на інші літературні твори. Серед них є й усім відома повість у віршах і прозі Данте «Нове життя», в якій поет розповідає про своє кохання до Беатріче. Не дивно, що ця алюзія має місце саме в «Розповіді плавця», яка своїми жанровими особливостями нагадує лицарський роман. «*It was dusk, sundown, eventide, after a day hot like today. I had fallen asleep, I confess, reading the «Vitanuova»»* [54; 16].

Дуже часто для створення натяку, що утворює алюзію, може братися крилата фраза, що й було використано Нормінтоном з ціллю створити іронічний ефект.

Описуючи новий устрій в абатстві Євдокія, автор пише про прийняття нового девізу «*Fay qui vouldras*», що означає: «роби з ким хочеш». Це свого роду алюзія на Телемську обитель із «Гаргантюа і Пантагрюель» Рабле. Девіз їхньої обителі був: «*Fayse que vouldras*» – «Роби що хочеш». Варто зазначити, що епіграфом до роману «Корабель дурнів» служить цитата із цієї ж книги.

У «Розповіді монаха» ми зустрічаємо алюзію на «L'Oiseau Vers» із «Colloque des Bêtes». В цій епічній поемі розповідається про казкового птаха, який співає олександрійським віршем. Потрапивши в неволю, він перестає співати. Саме з цим птахом порівнює себе менестрель: «*The point is, I was down on my luck already, having lost my benefactor, one Sebastian Brant, some two weeks earlier. I had been like the mythical bird in his service, you see, my gift pining for finer sensibilities*» [54; 225]. У цій же цитаті згадується Себастьян Брант, який вперше писав про «корабель дурнів», тому цю алюзію можна розцінювати як особову.

Той факт, що автор часто звертається до літературних протекстів дає підстави вважати цей тип алюзії домінуючим і таким, що займає одне з провідних місць у парадигмі образотвірних засобів письменника.

Теологічна алюзія яскраво прослідковується у розповіді про двох братів, П'єра та Моріца, які, закохавшись у Белкулу, забули про свої кровні зв'язки і були готові убити один одного: «*The curse of Cain is in his blood, and Piers, seeing his death in his brothers eyes, shrink`s back defenceless* » [54; 40].

Особливого стилістичного забарвлення розділу «Розповідь монаха» надають алюзії на святих та їх зображення на картинах. Вони привертають увагу читача до постаті протагоніста, ще раз підкреслюючи його приналежність до церкви.

Одна з таких алюзій з'являється при порівнянні Меністреля із святим Еразмом, образ якого відомий не лише з теологічної літератури, але й з картини «Мучеництво святого Еразма» (1600р.), написаної французьким художником Ніколом Пуссеном (Додаток Е). «*Nonetheless, the face was strong sill, reminding me of St. Erasmus when they spooled his innards on a windlass*» [54; 222].

Одразу за цією алюзією слідує наступна теологічна алюзія на святу Катерину, яка відмовилась вийти заміж за імператора Максентія, за що їй відрізали голову. «*'Fear nothing,' said I, for the Minstrel, sensing danger, threatened to depart. 'We must be steadfast like St Catherine*» [54; 222].

Для досягнення економії вираження і певною мірою для іронічного ефекту автор порівнює монаха та менестреля зі святим Себастьяном, використовуючи алюзію. «*Immediately, the vegetable pelting began. As St Sebastian suffered for his faith, so we endured many hateful projectiles*» [54; 222].

Наступну групу складають міфологічні алюзії та алюзії на легенди. Так наприклад, автор порівнює Белкулу із Баярдом – легендарним конем, який мав людський розум та фантастичну швидкість. Його образ часто згадувався у лицарських поемах італійського поета епохи Відродження Маттео Боярдо «Закоханий Роланд», «Рінальдо» та «Несамовитий Роланд».

Сам автор пише, що Баярд – це гігантський кінь, учасник карнавальної ходи в Аалсті. Таке використання алюзії має наметі створити іронічний ефект разом з ефектом гіперболізації: «*She is to whores what Bayard is to horses: a sexul giantess*» [54; 52]. Тут яскраво демонструється оцінно-характеризуюча функція алюзії. Взагалі, варто відмітити, що для роману Нормінтона найхарактернішими є алюзії, котрі входять до порівняльних і метафоричних конструкцій.

Щоб дати уявлення читачу, наскільки гарною була гра менестреля, автор використовує алюзію на грецьких богів Орфея – легендарного співака та музиканта, чиє ім'я уособлювало силу мистецтва та Марсія, який мав сміливість викликати на змагання Аполлона. «*And yet his playing would have turned the head of Orpheus, or saved Marsyas, perhaps, from the whetted knife*» [54; 219]. Важливо зазначити, що домінуючими у романі є також алюзії-антропоніми, оскільки автор часто використовує ім'я відомого персонажа для утворення зв'язків із іншим відомим твором.

У романі автор описує гріховний корабель, що пливе невідомо куди. В описі корабля є багато деталей, що вказують на різного роду пороки людства: глечик з вином, горіховий кущ на щоглі, пустий глечик на списі, та півмісяць – знак сатани. Усе це підкріплюється алюзією на відому легенду про доктора

Фауста, з яким порівнюється пияка. «*Yes, that`s it: the Patient Drankard has reached midnight in alcohol`s Faustian bargain*» [54; 5].

Численні алюзії у романі є відображенням загальної та мовної культури автора, а також дають уявлення про концептуальний аспект його картини світу. Алюзивні компоненти, у той же час, організовують та стимулюють інтерпретаційно-розумову діяльність читача, який стає співавтором твору.

У романі «Корабель дурнів» алюзія відіграє важливу роль у створенні образів, так як вона є невід'ємним компонентом провідних засобів художньої образності, а саме метафори, художнього порівняння та епітета. Алюзії надають образам додаткових характеристик, наприклад, іронічного звучання чи ефекту гіперболізації.

Варто зазначити, що разом із основною, зображально-характерологічною, алюзія у романі Нормінтона виконує не менш важливу експресивно-емотивну функцію, допомагає досягти певного прагматичного ефекту та інколи стає важливим елементом ідейної структури твору, виходячи на рівень його загальної символіки.

#### **2.4. Використання пастішу та іронії в досліджуваному творі**

Роман «Корабель дурнів» є яскравим прикладом постмодерністського твору, в якому присутній ігровий принцип конструювання простору тексту. Це виявляється в побудові тексту як низки історій, події яких відбувалися у XV ст. Завдяки цьому у творі є особлива оповідна стратегія, герої роману наділені певними характеристиками та ролями.

Роман містить і риси пастішу, оскільки у якості фабули Нормінтон використовує пародію на відому картину Босха, для якого дурість була причиною всіх злодіянь. Персонажі роману – люди з різними соціальними ролями та різного статусу, які не можуть досягнути ситуації, що сталася. Вони розповідають історії, щоб вбити нудьгу на кораблі, який стоїть на місці без вітрил і керма.

Сюжети історій різні за своєю семіотичною природою: інтерпретація відомої легенди про засновників Риму Ромула і Рема у розповіді про Белкулу; посилення на твір У. Еко «Ім'я троянди» та історії-сни у розповіді плавця. Але, на наш погляд, роман Нормінтона більше за все є цікавою стилізацією в дусі Чосера. Як і у «Кентерберійських оповіданнях» роман починається с Загального Прологу, в якому дається опис корабля, предметів на палубі, часу, погоди.

Оповідання, що нагадує опис статичної картини, поступово пожвавлюється, і перед читачем постають по черзі всі персонажі твору, їхні характеристики, особливості життя, опис того, чим вони зайняті наразі. Нормінтон створює ефект поступового втягування читача в оповідання, особистого знайомства з кожним з його героїв.

Як і у Чосера, історії персонажів різняться за своєю природою від лицарського роману (перша історія Плавця, написана високим стилем, з використанням вишуканих метафор, порівнянь, латини) до фабліо – середньовічного жанру, з притаманними йому непристойними жартами та лексикою (розповідь П'яної Баби про «найпишнішу і найбажанішу жінку на світі» Белкулу та її пошуки своєї біологічної матері, що нагадують епічні подорожі Одиссея), від алегоричної богословської притчі (розповідь монашки) до шахрайського роману.

За композицією особливу увагу привертає розповідь Співаків-горлопанів. Три чоловіка розповідають одну й ту саму історію, але в трьох суб'єктивних інтерпретаціях. Що це, як не пародія самого модерністського роману з його різними точками зору на одну проблему, коли автор навмисно заплутує читача. Розшифровуючи такий текст, читач має зіставити всю інформацію, щоб дістатися химерної істини.

Нарешті, одне з останніх оповідань – Сплячого П'яниці – це сон, якій він розповідає, але не розуміє, про що говорить. Ця розповідь є своєрідним зразком метамови.



Вичерпаність нараторів породжує жагу нового – і всі обертаються до п'яниці, що спить. Його тяжкий сон виявляється спорідненим зі сном піфії, одурманеної отруйними випарами, й саме їй дано бачити майбутнє. Майбутнє й з'являється у розповіді П'яниці, і характерно, що «ніяких історій», подібних до історій попередніх нараторів, сумнівних, на межі дійсності й вигадки, він не знає. Зате він бачить дивний сон, який постійно повторюється.

Він чарує його переконливістю й точністю деталей, що їх не може ніяк уявити середньовічна або ж ренесансна свідомість: «*They're only sort of things in my head. No plot. No meaning, as far as I can tell. It'll most likely send you to sleep. (A yawping stretch.) Here's hoping, anyway*» [54; 262].

У сні П'яниця бачить людину, яка працює за комп'ютером у своїй кімнаті, вона пише роман. П'яниця розповідає, що ця людина у кімнаті відчуває жагу до вбивства. Ми розуміємо, що йдеться про самого Грегорі Нормінтона, і ми отримуємо передбачення, що всі герої роману загинуть. Але як не згадати У. Еко, який зізнавався, що його мотивом до написання «Імені Троянди» було бажання вбити монаха?

Таким чином, у кожній розповіді автор ніби ставить собі за мету зробити свого роду пародію на твори своїх попередників. При цьому розповідь самого Нормінтона виключно іронічна.

Продовжуючи роботу І. Босха, автор висміює суспільство, бруд, в якому опинилися сучасні люди. Історії, описані в книзі – гостра сатира, фантасмагорія, іноді надто насичена фізіологією, на людей, на життєві цінності та пріоритети, на їхні вади і гріхи.

## 2.5. Екфрасис у романі “Корабель дурнів”

Із теорією інтермедіальності у літературній традиції пов'язують поняття **екфрасису**, який використовується для позначення описів, заснованих на картинах (дослідження Н.В. Брагінської, А.В. Воєводиної, А.С. Гришина, К. Клювера, А.Ю. Криворучка, А.В. Мещерякової, О.Г. Тараннікової та ін.). Говорячи про різницю між екфрасисом та інтермедіальністю, Т.В.

Бовсунівська пише: «Екфразис може розглядатися як у аспекті відтворення образів іншого виду мистецтва у літературному творі, так і у зворотному порядку, як відтворення образів літератури в інших видах мистецтва. Інтермедіальність цього зворотного спрямування не знає, передусім спрямовуючись до текстів» [19; 5].

### **2.5.1. Екфрастична експозиція**

Як ми уже визначали раніше, екфрасис – це опис рукотворного об'єкта одного виду мистецтва за допомогою слова з метою формування в уяві читача цілісного образу. Це свого роду вираження результатів одного виду мистецтва засобами іншого. Оскільки при цьому взаємодіють різні види мистецтва, то можна сміливо розцінювати екфрасис підвидом інтермедіальності.

Література почала активно взаємодіяти з живописом в ХІХ ст. Як будь-який інший вид мистецтва література та живопис мають на меті передати індивідуальну картину світу художника, а отже виступають способом спілкування чи навіть актом комунікації.

Аналізуючи взаємодію літературу та живопис варто звернути увагу на те, якими засобами автори будують композицію творів. Але спочатку варто проконсультуватися зі словником і визначити, що ж таке композиція літературного та живописного твору.

Композиція – побудова твору, доцільне поєднання всіх його компонентів у художньо-естетичну цілісність, зумовлену логікою зображеного, представленого читачеві світу, світоглядною позицією, естетичним ідеалом, задумом письменника, каноном, нормами обраного жанру, орієнтацією на адресата [46; 412].

З погляду живопису композицію трактують як найважливіший організуючий компонент художньої форми, що надає твору єдність та цілісність, і підпорядковує його елементи один одному і всій ідеї художника [42; 58].

Отже, на основі даних визначень ми можемо зробити висновок, що композиція це перш за все система, яка складається з ряду елементів, які в свою чергу знаходяться в спеціально організованих відносинах.

Порівнюючи композицію літературного та живописного твору Чуканцева відзначає, що говорячи про літературний твір можна виділити зовнішні та внутрішні елементи композиції [68; 141]. До зовнішніх компонентів відносять окремі розділи, строфи чи фрази; вступ, розв'язка, епілог, експозиція. До внутрішніх компонентів, в свою чергу, відносяться сюжет, тема, окремі персонажі.

Говорячи про композицію художнього полотна варто ще раз згадати, що вона розрахована на зорове сприйняття в повному об'ємі. Людина одразу сприймає весь образ, цілісно. Саме тому, аналізуючи композицію живописного та літературного твору у світлі теорії інтермедіальності Чуканцева В.О. звертає увагу на пропорції (співвідношення частин та цілого і частин в рамках цілого), точку зору та перспективу, співвідношення вісей та фігур (якщо розглядати систему персонажів і їх розташування відносно центру картини і по відношенню один до одного) [68; 141].

У нашому дослідженні ми звернемо увагу на такий елемент композиції, як експозиція та спиратимемось на праці М. Бочкарьової, яка на основі таких особливостей екфрасису, як символічне трактування та вихід за межі основної розповіді, виділяє такий літературний феномен як екфрастична експозиція. В літературі експозицією прийнято вважати частину літературного твору, яка передує головному сюжету, і метою якої є охарактеризувати місце і час дії, головних героїв, та обставини, що передують головній частині твору.

Екфрастичною експозицією Бочкарьова називає введення картини або іншого твору мистецтва перед початком дії (тобто перед зав'язкою) з ціллю підготовки читача та символічного трактування літературного твору. Вона також відмічає, що екфрастична експозиція часто варіативно повторюється в фіналі, обрамлюючи сюжетну дію.

У досліджуваному нами романі «Корабель дурнів» екфрастична експозиція є не лише вступом до роману, а й проходить через усю сюжетну лінію. Автор починає з опису картини, яка в подальшому стає сценою, де розгортатимуться усі події роману, а самі персонажі картини стануть головними героями, які ділитимуться своїми історіями з ціллю скоротати час.

Прослідкуємо композиційні елементи однойменній картині І. Босха.

На своїй картині І. Босх зображає корабель, на якому плывуть дванадцять різнотипних персонажів, яких об'єднує те, що вони є прикладом людських гріхів. У центрі картини ми бачимо Монашку та Монаха, між якими висить чи то млинець, чи то хлібина, а вони співають під бринькання лютні.

За ними дуже схожі між собою Співаки Горлопани (як їх прозвав Нормінтон), які співають у повну глотку. Праворуч від них жінка, нахилившись над чоловіком, будить його піднявши глечик над його головою. На дереві, що проросло через корабель можна побачити ще двох персонажів. Один з них - Блазень, що відвернувся від всього дійства, інший - товстун, що намагається дістати прив'язану до щогли курку.

Ще один персонаж картини перехилився через борт, борючись із похміллям. За бортом корабля плавають два оголених чоловіка, один з яких намагається вилізти на борт, інший - підставляє чашу, надіючись випросити трохи гарячого напою.

Цікавим є те, як Нормінтон будує експозицію свого роману. Після опису пейзажу, автор переходить до опису персонажів картини, а потім - до предметів, що знаходяться на кораблі.

Перед тим як описати кожного персонажа, автор називає їх у довільній послідовності, цим самим змушуючи читача кидати погляд з однієї частини картини до іншої, відвертаючи увагу читача від другого Плавця, що знаходиться у нижній частині картини. Хоча автор згадує площку для пожертвувань (a bagging-bowl), яку тримає цей плавець.

Бочкарьова відзначає, що у другому абзаці прологу просторові характеристики, характерні для хронотипу картини, неочікувано

перериваються питанням про час, особливо значущого для романної оповіді: *«How long has this motley crew been assembled? All the usual pointers to Time are lacking. The seasons do not change»* [54; 1].

Єдинна часова характеристика (*perpetually midday*), незмінність погоди (*there is no Weather*) дозволяють говорити про “вічний час”, що підкреслює хронотіпічну функцію екфрасиса [2; 82].

Порівнюючи композицію картини Босха і романа Нормінтона варто відзначити, що письменник дотримується композиції картини та починає опис корабля і всіх персонажів з лівого нижнього кута, рухається вгору по діагоналі і опускається вниз. Нормінтон також зберігає всіх персонажів картини такими, як їх зобразив художник.

Саме тому роман Г. Нормінтона можна вважати розгорнутою образною аналогією до цієї відомої картини (див. Додаток А), яка є водночас складною постмодерністською грою зі спадщиною Ренесансу з домішками християнського спіритуалізму Середньовіччя [21; 85].

«Північне Відродження, сповнене містики, відчуття нетривкості земних форм, міцно зв'язане з традиціями середньовічної готики та фольклорною свідомістю. Часом тут, як у нідерландських майстрів, панує моторошна атмосфера екзальтованого видіння; домінують марення, образи пекла і земних спокус, що набирають диявольської зловісності (картини І. Босха)» [1; 138].

Нормінтон не лише використовує корабель Босха як сцену, на якій відбуваються усі події його роману, але й залучає до дії усіх його персонажів. Усі образи, змальовані Босхом, мають свою історію, якою і діляться, перебуваючи на кораблі, що стоїть на місці.

Н. Бочкарова назвала твір Нормінтона романом-екфрасисом [21; 86]. Цікаво, що послідовність опису кожного оповідача продиктована композицією картини. Автор починає з опису персонажа, що знаходиться в нижньому лівому куті картини і рухається по діагоналі вгору, а потім вниз.

У пролозі Грегорі Нормінтон представляє героїв читачу. Він дає короткий опис кожного героя звертаючи увагу скоріш на характер та поведінку героя,

ніж на їх зовнішні риси. На нашу думку це обумовлено тим, що відома картина Босха, яка є основою роману, дає цілісний візуальний образ читачу, а завдання автора уже полягає в тому, щоб описати їх внутрішні характеристики.

Отже, автор використовує картину Босха для того, щоб дати читачу уявлення про персонажів роману та направити його. Оскільки візуальний образ краще сприймається читачем, автор виграє не тільки в тому, що економить час і сили, які він мусив би витратити на детальний опис кожного персонажа і місця, де розгортаються події, а й допомагає читачу найточніше уявити те, що він хоче передати. Не варто забувати і про інтермедіальність та алюзії, які спрацьовують тут, пробуджуючи фонові знання читача, тим самим надаючи додаткового змісту самому роману.

### **2.5.2. Типологія екфрасису у романі “Корабель дурнів”**

Потрібно зазначити, що екфразис є однією з найбільш ранніх галузей взаємодії візуального і вербального мистецтва. Оскільки він стосується словесного опису рукотворного твору мистецтва, традиційними об'єктами екфрасису є картини, скульптура, архітектура.

Зважаючи на чисельність окремих видів екфрасису ми вирішили розділити усі приклади екфрасису в даному романі на дві групи: портретний екфразис та пейзажний екфразис.

#### **2.5.2.1. Портретний екфразис**

Особливу увагу в романі Грегорі Нормінтона “Корабель дурнів” привертає портретний екфразис.

Зазначимо, що на сьогодні у літературознавчій науці є багато наукових робіт присвячених портретному опису героїв. Це і не дивно, оскільки кожен літературний твір неможливий без героїв, а їх опис є невід'ємною складовою твору, оскільки несе смислове навантаження, яке допомагає читачу зрозуміти мотиви героя та визначити своє ставлення до нього. Саме велика кількість описів відрізняє художній текст від текстів інших функціональних стилів.

Питаннями портретного опису займалися такі літературознавці як Лессінг 1770; Сиріца 1986; Гамалей 1989; Башкеєва 2000; Овчинникова 2001; Родіонова 2003; Малетіна 2004; Дмитрієвська 2005 та інші.

Багато авторів у своїх творах для опису героя використовують портретний екфрасис. Це опис персонажа, який базується на картині, яка була написана до написання твору. Таким чином, автор просто змальовує образ персонажа, передаючи візуальний образ за допомогою мови. Автор ніби пише свою картину за допомогою слова.

Портрет героя є звичною річчю для усіх літературних творів, оскільки він допомагає читачу краще зрозуміти характер героя, його позицію у творі та в цілому уявити образ героя. Використання портрету в творах не є чимось особливим, та способи, якими цей портрет створюється досить різняться, оскільки вони є глибоко індивідуальними і характеризують стиль письменника.

Розмірковуючи про зображення зовнішності героя, Готгольд Ефраїм Лессінг писав, що автор повинен характеризувати зовнішність героя не просто описуючи того, чи іншого персонажа, а через його дії, поведінку та вчинки. Він наводить приклад з “Ілліади”, де Гомер замість того щоб описувати Єлену, описує самі події, що спричинила її краса [12; 73].

Нормінтон слідує за цим принципом і не концентрується лише на зовнішніх рисах персонажів, він характеризує їх через їх манери, поведінку та історії, які вони розповідають. Він використовує портретний екфрасис не лише для опису зовнішності персонажів, але й для того, щоб відтворити їх психологічні характеристики.

Автор починає опис героїв із Сплячого П'яниці.

*“The SLEEPING DRUNKARD lies in Elysium. Within the murky scriptorium of his brain the chapters of a different book — a book of dreams — are writing themselves. What flaming tigers does he hunt in those benighted forests? What country, friends, is this, where the fields and spires are Home, and the women find*

*him so very appealing? Or does he dream himself as he really is: crumpled in the bow, gripping a flagon, about to be rudely woken?” [54; 2].*

Тут автор звертає увагу читача скоріш не на зовнішні характеристики персонажа, а на його стан. Він порівнює його відчуття від сп'яніння, з відчуттями людини, що попала в рай (in Elysium). Він характеризує його мозок, як затуманений та похмурий (murky) і порівнює його з скрипторієм, щоб показати, як плутаються його думки. Автор використовує такі прикметники як murky, benighted, crumpled, що додає похмурості образу Сплячого П'яниці.

Звернувши увагу на картину Босха, ми бачимо П'яницю, уже пробудженого П'яною Бабою. На його обличчі блаженна усмішка, ніби, він тільки що повернувся зі свого Раю, що був спровокований похміллям. У руці він тримає велику флягу.

Наступним не менш цікавим героєм є П'яна Баба. Перше на що звертає увагу автор, це зловонність даного героя. Він порівнює її запах з запахом підмишок незнайомця. Сплячий П'яниця через нестерпний запах П'яної Баби навіть звертається до Бога з проханням послати ангелів, які б закрили його ніс та врятувавши його.

*“Now imagine yourself shaken from sleep. Your gummy eyes open on a bulbous washerwoman's face. Place your nose in proximity to a stranger's armpit: such is the effluvium of the DRINKING WOMAN's breath. Mercilessly she demands the Sleeper's attention, for boozing is no fun without witnesses. ‘Dear God in Heaven,’ the Sleeper moans, ‘send your blessed angels to plug my nose” [54; 3].*

Автор також звертає увагу читача на порочність та безбожність П'яної Баби порівнюючи її з Діонісієм, з гнилою суттю і підкреслює її язичницьку приналежність.

*“But the Drinking Woman cannot care less for the Almighty. Her devotional instincts are pagan. She is Dionysiac to the nobly rotted core” [54; 3].*

Автор також відкриває читачу її порочне минуле та пристрасть, що була втихомирена з часом, оскільки її молодість та краса вже давно покинула її тіло.



*“What, indeed, can compare with the opiate, Love? Once experienced, it lingers for ever in the bloodstream. The fierce pleasures to be had in a man's arms! Her body remembers. But Time, the old killjoy, has worn the Drinking Woman down to unsought chastity”* [54; 3].

І лише тут автор змальовує читачу зовнішній образ П'яної Баби. Він звертає увагу на її невпевнені рухи (що скоріш за все є наслідком вживання алкоголю), її товсті, огрубілі кінцівки та порівнює з руїною гуляки позбавленої будь-якого відчуття смаку.

*“She staggers, fat limbed and thick headed, the ruin of some gaudy bacchanal. The flush of youth has gone from those cheeks; in its place, the veiny erubescence of a thousand libations”* [54; 3].

Образ, описаний Нормінтоном, відповідає картині Босха, на якій дана героїня нависла над Сплячим П'яницею, замахнувшись на нього флягою. Тут не зовсім зрозуміло її наміри: чи то вона хоче пригостити розбудженого нею П'яницю чи навпаки, провчити. Її обличчя і руки темні, одяг важко спадає по старому тілу.

Характеристика П'яної Баби продовжується через історію, яку вона розповідає. Вона написана у низькому стилі з використанням вульгаризмів, подекуди відчувається натуралізм. Це ще раз підкреслює її грубість і вульгарність.

Далі автор переходить до опису Співаків Горлопанів. Він не може сказати нічого про їх походження, хто вони і звідки. Єдине, що йому відомо це те, що вони нероздільні. Він навіть порівнює їх з трьохголовим чудовиськом. І хоча кожен з них ненавидить один одного і готовий за будь-якої нагоди позбутися один одного, вони завжди разом.

*“The CHORISTERS, for all their noise, have little to define them. They could be labourers, landlords, litigants; butchers, brewers; pages or executioners. This is not to say that they are essentially the same — simply that, on the surface, there is little to tell them apart. Not one, if pushed to it, could recall a time when he was not accompanied by the others. Which is not to suggest that there exists between them a*

*selfless commonwealth. If they were (for the sake of illustration) a three-headed monster, each head would fight for food that was destined for one and the same stomach. Like murderous siblings, each secretly longs to be rid of the others; yet any violence between them would be like severing one's own limbs. This keeps them from falling to bloody action”[54; 4].*

Автор навіть ілюструє їх тісний зв'язок тим, як вони розмовляють. Усі фрази вони говорять в один голос. Автор розділяє їх лише в частині книги, де вони розповідають свою історію. Автор будує історію так, ніби Співаки Горлопани перебивають один одного розказуючи одну і ту ж історію в різних інтерпретаціях. Це створює цікаву композицію цієї частини твору.

Наступний портрет змальований автором є образ Ненажери. Описуючи його автор лише підкреслює його пристрасть до їжі і байдужість до будь чого іншого. Єдине, що його цікавить, це курка, що якимось дивним чином опинилась прив'язана до мачти і ніяк не дає Ненажері відрізати від себе шматочок та втамувати голод.

*“Of the GLUTTON nothing can be observed beyond his preoccupation with stuffing his belly. He is tantalised by a roast chicken which, for some reason, is strapped to the leafy spray of the mast. How it glistens and gleams! By standing on the lower branches he can reach it easily with his carving knife. And yet, at every attempt to nick a sliver of its flesh, the bird's rectum shrieks the foulest invective. The blade trembles and the Glutton lowers his knife; for a carcass that knows such dirty words can hardly be appetising” [54; 4].*

Описуючи курку Нормінтон відзначає, як вона блистить і переливається, ще раз підкреслюючи те, наскільки вона бажана для Ненажери.

На нашу думку, найцікавішим образом тут є Блазень. Письменник нагадує нам, що не слід судити за зовнішністю. Хоча він описує його як невеликого та худорлявого з ідіотським скіпетром, автор відзначає, що вираз на його обличчі говорить про безтурботність і байдужість до всього, що відбувається на кораблі. Він навіть обернувся спиною до справжніх дурнів.

Здається, що він один розуміє, що їх корабель нікуди не прийде. Лише на його масці залишився закам'янілий вираз горя.

Автор запитує читача, чи повинні ми довіряти зовнішнім проявам і прийняти той факт, що лише людина з вухами віслюка може насолоджуватись самовладанням. Нормінтон відкриває нам правду, говорячи, що Блазень насправді мудрець.

*“Indifferent to his neighbour's hunger, a jester crouches in the rigging. A slight, scrawny figure, this licensed FOOL sips from a cup and turns his back on the others. The expression on his face is one of almost serene nonchalance; horses and donkeys nodding into their troughs look no more perplexed by the world than does our tassle-arsed friend. We should note, in his left hand, a moronic sceptre — a baton topped with a mask. It might almost be a mirror, though an unflattering one. For unlike the Fool's face, which it mocks, the mask grins with obdurate mischief. What does one say of a man who professes folly? Who wears his foolishness on his skin and keeps his wisdom to himself? Is the mask's hilarity a clue to his concealed nature? Or should we trust the surface, and accept that only a man with ass's ears can enjoy self-possession? The Fool is a sage, his mask a fairground mirror held up to Nature”* [54; 4].

Наступним героєм описаним автором є Розкаянний П'яниця. Нормінтон підкреслює ступінь його сп'яніння наступними словами та фразами: *desperately unwell, vomiting, his guts are in turmoil*. Хоча автор називає його “розкаяним”, ніщо не вказує на те, що він розкається. Хіба що даний “акт очищення від того, що його отрує зсередини”. Він описує його як чоловіка з неохайним, матовим, жирним волоссям.

*“At the Fool's feet kneels the PENITENT DRUNKARD. He is not a popular man. Vomiting, after all, inspires unwanted empathy; we shun its gagging contagion. And the Penitent Drunkard is desperately unwell. His guts are in turmoil; they must be worming and heaving inside him, making him wheeze and retch overboard. It cannot be sea sickness, for reasons already given. Nor travel sickness, since the boat is going nowhere. It must be the drink. Yes, that's it: the Penitent Drunkard has*

*reached midnight in alcohol's Faustian bargain. Even his hair is sick, matted and oily.*

*Gripping the rigging with white knuckles he manages, from somewhere, to rustle up another helping.*

*Whatever it is that's poisoning him, it remains in need of purging” [54; 5].*

Образ Монашки повертає читача до теми музики. Лютня в її руках, яка часто виступає символом порочності, робить її образ хтивим і набожним одночасно. Це проявляється і в її співі.

*“Her bright blue vibrato seems too sensuous for plainsong <...> Her fingers improvise intricate variations, embellishments which coil through her song like the scrolling eglantine in a Book of Hours <...> Perhaps it is for God’s favour that she, in speech, puts on displays of fervour? Years of mortification have dulled her flesh; yes, yes. She is a paragon of virtue” [ 54; 6].*

За словами автора тільки з роками вона стала прикладом цнотливості.

*“Years of mortification have dulled her flesh; yes, yes. She is a paragon of virtue” [54; 6].*

Автор також підкреслює її лицемірство говорячи, що вона молиться за простих людей, хоча її віра в їх порятунок відсутня.

*“Although she prays for the carnal laity, she does not hold out much hope for its salvation” [54; 6].*

Здавалося б найрозумніший і найдостойніший герой даного екіпажу - це Монах, якого Нормінтон називає “a man of great learning”. Він і астроном, і хімік, і байкар. У читача тут виникає питання, що ж ця чесна людина робить на цьому судні між розбрату та пияцтва. Та уважний читач зрозуміє, що Нормінтона насміхається над ним, засуджуючи розумову гордовитість, зарозумілість та духовне самозванство.

*“Our second votarist, the MONK, is a man of great learning. The author of thirteen theological tracts is, by his own admission, a cerebral Atlas, sustaining the Heavens by mental heft. Although a keen neologist, he also serves as sanctuary for obscure and arcane worlds. Like an academic St Francis, he protects frail and*

*endangered language, giving glottal Greekisms a place of safety in his mind. Astronomer, chemist, fabulist and physician, no School of Thought is closed to him. His mind is antiheliotropic, straining not for the sunlight but for the shadowy recesses of understanding.*

*Currently he is preoccupied with a desire to enclose the human condition within mathematical formulae. Already he has found the Scatological Parabola. (As one grows from wet-bed to bed-pot, the parabola reaches its apogee, only to fall off in clumsy, accident prone old age.) Other graphs include a Rhombus of Appetite, Octahedrons of Doubt and Faith, and an Acute Ellipse of Speech. His Sexual Trapezoid remains purely theoretical” [54; 6].*

Оголений за бортом човна наступний герой нашого роману стверджує, що ніякі матеріальні речі не мають цінності у цьому світі. І хоча, як стверджує автор, Плавець “lacks the authority of a thousand books”, зерно правди є в його словах. Не матеріальним багатством вимірюється цінність людини, стверджує він.

*“The SWIMMER is an avowed foe to material vanity. Having renounced worldly ways, he occupies himself with Speculation.*

*‘All the world clings to matter,’ he believes. ‘Whereas I am not too proud to go naked as a worm. The measure of a man lies not in the cut of his cloth.’*

*Pleased with his bold assertions, the Swimmer lacks the authority of a thousand books to substantiate them; yet to hear him soliloquise on any subject is, he believes, an almost physical pleasure” [54; 7].*

На цьому автор переходить до розповідей наших героїв, в яких також присутній портретний екфрасис. Крім використання чисельних алюзій на картини (“Російська Венера”, “Купальщица”, “Купчиха за чаєм” художника Б. М. Кустодієва) Нормінтон продовжує змальовувати персонажів своїх історій з картин.

Так, наприклад, прототипом Грети з історії про Белкулу є героїня картини П.Брейгеля «Божевільна Грета». Головною героїнею картини є персонаж

фламандського фольклору, що в пориві безумства штурмує пекло, щоб наситити свою жадібність.

На картині Божевільна Грета зображена в обладунках та з мечем в руках (див. Додаток Б). У романі Г. Нормінтона Грета, люта та войовнича, вирушає на пошуки Белкули на прохання Пітера Сивухи із відчайдушною армією домогосподарок, що несуть з собою знищення та жорстокі пограбування.

Н. Бочкарьова зауважує: «Картини нідерландських художників Північного Відродження Ієроніма Босха та Пітера Брейгеля не тільки стають однією із жанротворчих ознак цього своєрідного «роману культури», а й дозволяють говорити про особливий різновид «роману про картину» [9, с.87].

Від інших зразків популярного «роману про картини» як «вимерлого (або ж вимираючого) жанру», який часто будується на мотиві таємниці і злочину, що зумовлюють детективний і кримінальний сюжет (А.Перес-Реверс, Ф. Андахазі, Д. Браун), роман Г.Нормінтона «Корабель дурнів» вигідно відрізняє поетика народної сміхової культури середньовіччя з її карнавальністю, амбівалентністю, концепцією вмираючого і відроджуваного тіла.

Основна «таємниця» роману Г.Нормінтона пов'язана з творчістю, що породжується функцією картини Босха як частини ренесансної культури, а основний «злочин» автора і близьких йому героїв – пристрасть вигадувати і розповідати історії» [21; 89].

Отже, портретний екфрасис використовується автором для змістовного опису персонажів його твору та допомагає читачу скласти краще уявлення про героїв.

#### **2.5.2.2. Екфрасис-пейзаж та екфрасис-інтер'єр**

Пейзаж в прозі є багатофункціональним художнім образом природи, який відображає індивідуальний авторський стиль та стиль епохи. Бенуа трактував пейзаж, як зображення всього, що є поза людиною.

Але варто зазначити, що пейзажом можна називати лише такий образ природи, в якому зображена душа людини. Е.Н. Григорян стверджує наступне:

“пейзаж при всьому різноманітті його художніх функцій, як самостійний рід, належить до лірики. Пейзаж - лірика в живописі, і його основне призначення, як і в поезії - вираження “суб’єктивної сторони людини”, “внутрішньої людини””[32; 131].

В живописі інтер’єр також є самостійним жанром, хоча він не користується особливою популярністю. Основною відмінністю інтер’єру від пейзажу є об’єкт опису. В той час як пейзаж описує природу, створює її образ та образ світу, інтер’єр описує внутрішній простір приміщення.

Інтер’єр в літературі — вид опису, змалювання внутрішніх приміщень та предметів, які в них знаходяться і безпосередньо оточують персонажів твору [46; 231].

Дуже часто у літературі інтер’єр, який є “дзеркалом душі” використовується письменником для характеристики героїв, допомагаючи виявити його психологічні характеристики і стиль його життя. Описуючи інтер’єр автор дає читачу об’єктивні факти, щодо характеру головного героя. Ця інформація сприймається читачем, як більш достовірна і об’єктивна.

Варто згадати, що екфрасис - це тип тексту, що має на меті вербальне відтворення об’єкта одного мистецтва засобами іншого; детальний, «живий» опис рукотворного реального або фіктивного, уявного твору образотворчого мистецтва, а також інший подібний опис форми або зображення, і що відповідно до об’єкту опису виділяють екфрасис-пейзаж, екфрасис-портрет, екфрасис-інтер’єр та ін.

Розповідь Монашки пробуджує в уяві читача дві картини Брейгеля – «Сінокос» та «Жнива» (див. Додаток В). “*A traveller, gazing down from a particular hillside, might see the houses of a village gleam, like glazed loaves, in the sunlight. In fields hard by, the villagers toil as at every harvest, with all but the lame at the task. They scythe and sweep and fork up the hay; heaped carts blunder; horses strain*” [54; 104]. Г. Нормінтон використовує картину як сцену, на якій і розгортатиметься історія кохання Агнес та Вільгельма.

І справді, на картині Брейгеля зображена гаряча пора збору урожаю. Вдалині видніється село, всі мешканці якого важко працюють на полі. Одні громадять сіно, інші - складають його вилами на вози.

Цікаво, що автор описує картину доволі обривчасто. Це схоже на набір фраз. Але йому вдається передати головну ідею картини і ту атмосферу, що вона створює. Описуючи картину, автор ніби поспішає, як це роблять селяни, зображені на картині. У останньому реченні використовується полісиндетон, що ще більше підкріплює цей ефект.

Вежа із розповіді Розкаяного П'яниці нагадує «Вавилонську вежу» Брейгеля (Додаток Г). *"Nobody knew the Tower's history. Constructed of brick and bitumen, windowless, it seemed a thing of the ancient past and of an opaque future. At a good pace one could walk around it in under an hour. A traveller, craning his neck to discern its summit, was liable to strain himself, for the Tower stretched high into the heavens. All sunshine long we shivered in its shadow. Uncomplaining. For none but lunatics rail at mountains: the sane toil, as they must, in the cold valleys"* [54; 120]. Але на відміну від «Вавилонської вежі» Брейгеля, вежа Г.Нормінтона не має нічого спільного із релігією. Вона більше апелює до середньовічних та ренесансних понять про вежу як символу непорочності та неприступності, символу таємних орденів. Люди відносять туди свої винаходи в надії стати членами братства, що живе у вежі.

Ще одна сцена, де відбуваються події роману, змальована з гравюри А. Дюрера «Меланхолія» (Додаток Д). В «Пам'ятці перекладачу» Г.Нормінтон зазначає, що інструменти і речі в кабінеті Майстра списані з цієї гравюри. *"...He pointed to the walls, which were book-lined, yes, but also stacked with implements yes, but also stacked with implements of every Science. A polyhedron representing geometry; mechanical appliances for domestic usage; woodworking tools; a pair of scales; a bell; an hourglass; a magic square of sixteen numerals, whose every line combined to thirty-four. There was also a casket, glass fronted and empty"* [54; 175].



Отож, Г. Нормінтон пропонує гру із читачем, використовуючи героїв відомих картин як прототипи до своїх героїв, ніби випробовуючи його / її ерудицію та спостережливість. Таким чином, інтермедіальність та екфразис допомагають зробити роман більш виразним та цікавим для читача.

### 2.5.3. Функції екфрасису у романі “Корабель дурнів”

Слідуючи за класифікацією Бочкарьової, яка виділяє такі функції як: метаоповідальна, хронотопічна, пародійна, сюжетна, естетична, еротична, композиційна, алегорична, дидактична, музикальна [21; 81]. Ми розглянемо, як вони проявляються в романі “Корабель дурнів”.

Отже, перша функція яку ми розглянемо у контексті роману - метаоповідальна. За допомогою даної функції автор перетворює персонажів картини в героїв роману. У випадку з “Кораблем дурнів” герої картини Босха переходять з одного виду мистецтва (візуального) в інший (вербальний). У “Кораблі дурнів” герої по черзі розповідають різні історії за мотивами “Контемберійських історій” Чосера чи “Декамерона” Бокаччо.

Історії різняться не лише сюжетом, але й стилем. Вони ніяк не пов'язані між собою. Кожна історія відтворює характер оповідача. Наприклад, історія П'яної Баби характеризується надмірною вульгарністю, великою кількістю ненормативної лексики та відверто натуралістичних сцен. Саме таку історію читач і очікує почути від П'яної Баби. На противагу їй Монах розповідає історію з численними посиланнями на святих, що підкреслює його приналежність до духовенства.

Говорячи про екфрасис, варто згадати таку його функцію, як хронотопічна, яку ще називають просторовоутворюючою. Категорія часу є досить важливою у літературному творі, оскільки автору необхідно логічно розмістити у часі події, щоб було зрозуміло, що за чим відбувалося.

Коли автор за допомогою слів намагається описати картину, тобто використати екфрасис, йому необхідно зберегти цю статичність. Дуже часто автори використовують для цього дієприкметники чи дієприслівники. Автор

намагається уникати дієслів, оскільки вони мають категорію часу. За рахунок цього екфрасис стає статичним, постійним та незалежним від будь-якого часу.

Отже, у романі “Корабель дурнів” Хронотопічна функція проявляється у самому пролозі, де автор описує корабель в статичному вигляді. Автор навіть запитує “This stasis, this sempiternal stasis, is it not tremendously dull?” [54; 2]. Він не рухається, а всі дії персонажів є скоріше станами (sitting, standing, lying, crouching, staining on tiptoe, floating in the water). Єдине що вибивається за рамки живопису це спів.

Цікаво, що автор не зазначає час, коли відбуваються дії. Єдина характеристика часу - *perpetually midday* дозволяє говорити про “вічний час”. Отже, у романі як і на картині все статичне та позбавлене впливу часу.

Однією з основних функцій екфрасису є пародійна. Пародія є центральним елементом постмодерністської літератури. У романі, який побудований, як низка історій, що різняться за сюжетом автор робить пародію на твори своїх попередників.

Продовжуючи роботу І. Босха, автор висміює суспільство, бруд, в якому опинилися сучасні люди. Історії, описані в книзі – гостра сатира, фантасмагорія, іноді надто насичена фізіологією, на людей, на життєві цінності та пріоритети, на їхні вади і гріхи.

Сюжетна функція екфрасису виявляється у самій побудові тексту, де автор використовує картину в пролозі як сцену, де в подальшому будуть розвиватися події. Автор використовує і персонажів картини, як головних героїв свого роману.

Дидактична та алегорична функції екфрасису мають на меті не лише описати картину, але й пояснити її значення та вплинути на читача, спровокувати емоції, думки, змусити задуматись над трактуванням картини. Так, у романі “Корабель дурнів” , описуючи корабель автор спонукає читача до думок про те, чому ж всі ці люди опинилися на одному кораблі. В той час, як все зрозуміло з П'яницями, Горлопанами та Ненажерами, то виникає питання: “Що ж спільного між цими грішниками та Монахом з Монахинею?”.

Читач починає думати про це і скоріш за все дійде висновку, що можливо вони не є такими “святими”.

Музикальна функція екфрасису представлена описом Співаків горлопанів, що в один голос співають та Монахині з Монахом, що співають євхаристичні пісні під лютню. *“Singing. Disharmoniously. The Choristers belt out a drinking song (something to do with stags, wives and taxidermy), the Monk observes the Hours Canonical (old habits die hard) and the Nun sings the Eucharist. Her voice, which is really rather pleasing, is lost in the cacophony, drowned out by the Monk's reedy dirge and the seal-honking of the Choristers”* [54; 2].

Тут варто звернути увагу на слова, які автор використовує, щоб описати звуки на кораблі: *disharmoniously, a drinking song, cacophony, reedy dirge, seal-honking*. Це створює відчуття гулу на кораблі.

Усі вищезгадані функції екфрасиса вміло використані автором у романі, для створення особливого твору, що відрізняється складністю, насиченістю та різноманітністю стилів та структури.

## ВИСНОВКИ ДО ДРУГОГО РОЗДІЛУ

Роман англійця Грегорі Нормінтона «Корабель дурнів» не дарма так зацікавив любителів літератури. Цікавий сюжет та велика кількість літературних прийомів характерних для постмодернізму роблять цей роман особливим. Сюжет роману побудований на основі картини І. Босха «Корабель дурнів». Автор не лише запозичив назву картини, але й запозичив героїв Босха зробивши їх оповідачами різних історій, які вирізняються сексуальною провокативністю, фривольністю, ненормативною лексикою.

Герої роману знаходяться на кораблі, який не має ні вітрил, ні штурвалу. Цей образ бере свій початок з часів Середньовіччя та проходить через усю історію літератури та інших видів мистецтва. Корабель символізував суспільство, яке «пливе» безцільно у бурхливому морі життя. Нормінтон підтримує ідею Босха та Бранта, та висміює суспільство з його гріховністю та лицемірством.

Постмодерністський роман Г. Нормінтона містить такі постмодерністські явища як: алюзії, інтертекстуальність, інтермедіальність, пастіш та іронію. Основу роману складають посилення (інтертексти) на твори Ф. Рабле, У. Голдінга, У. Еко, а також на різні легенди та міфи. У романі автор використовує літературні алюзії на твори А. Данте, С. Бранта та уже згаданого Ф. Рабле. Теологічні алюзії проявляються у численних іменах святих та героїв біблійних легенд. Серед них: Каїн, Еразм, Катерина. Присутні і міфологічні алюзії.

Роман містить і риси пастішу, оскільки у якості фабули Нормінтон використовує пародію на відому картину Босха, для якого дурість була причиною всіх злочинів. В цілому, роман англійця написаний як стилізація Середньовіччя, і сучасним читачам прочинується як твір у дусі Чосера.

Оскільки Г. Нормінтон вводить картину на початку твору, описуючи усіх героїв та місце, де відбуваються події, ми можемо говорити про екфрасичну експозицію, що є не лише вступом до роману, а й проходить через усю сюжетну лінію. Автор починає з опису картини, яка в подальшому стає сценою, де розгортатимуться усі події роману, а самі персонажі картини стануть головними героями, які ділитимуться своїми історіями з ціллю скоротати час.

Н. Бочкарова назвала роман «Корабель дурнів» романом-екфрасисом, з чим ми можемо погодитись, оскільки у романі присутні різні види екфрасису. Автор використовує портретний екфрасис змальовуючи усіх героїв з картини Босха. При цьому більшу увагу він звертає на внутрішні характеристики героїв, що також проявляються через їх зовнішність.

Екфрасис пейзаж у романі проявляється у вигляді описів місць, де відбуваються події роману. Автор передає мовними засобами образи змальовані художниками. Так, окрім опису самого корабля, автор «змальовує» оточення, використовуючи картини Брейгеля та Дюрера.

У даному романі екфрасис виконує ряд функцій, серед яких: метаоповідальна, хронотопічна, пародійна, сюжетна, естетична, еротична,

композиційна, алегорична, дидактична, музикальна. Найбільше в романі розкрита метаоповідальна функція, оскільки автор створює своїх персонажів на основі картини.

Усі згадані літературні явища надають тексту виразності та свідчать про загальну та мовну культуру автора, а також дають уявлення про концептуальний аспект його картини світу. Алюзивні компоненти, у той же час, організовують та стимулюють інтерпретаційно-розумову діяльність читача, який стає співавтором твору. Автор випробовує ерудицію читача ставлячи перед ним завдання розгадати усе те, що він сховав за алюзіями, екфрасисом та інтертекстом.

## ВИСНОВОК

Постмодернізм як парадигма сучасної культури є загальним напрямком розвитку європейської культури. Це перш за все особливе сприйняття реальності, духовний стан, який яскраво характеризує кризову епоху. Для постмодернізму характерні відчуття розчарованості в людській ідеалах, розуміння вичерпності буття. Він не лишає жодних надій та засвідчує кризові моменти у розвитку суспільства.

Постмодерністські твори є особливими по своїй природі, оскільки прагнучи створити щось особливе, автори вдаються до різних прийомів, серед яких є змішання різних видів мистецтва.

Це поняття відоме в літературній науці як «синтез мистецтв» - поєднання різних видів мистецтв у межах одного художнього твору в органічне художнє ціле, яке має і розкриває нові якості стосовно кожного мистецтва, що входить до нього. Синтез ґрунтується на використанні суміжних мистецтв, їх прийомів, методів, що, у свою чергу, мають відношення до утворення нових синтетичних форм образності.

Найчастіше автори поєднують літературу та живопис. Це відбувається тому, що література є одним із найуніверсальніших видів мистецтва. Її інструментом є мова.

Охоплюючи всю повноту людського життя в усьому його різноманітті, мова дає літературі необмежені можливості художнього відображення життя і робить літературу найбільш всеохоплюючим видом мистецтва, дає можливість для зближення з іншими видами мистецтва.

Одним із способів поєднати візуальне та вербальне мистецтво є екфрасис (опис творів мистецтва включених в який-небудь жанр, за умови що описовий процес несе за собою візуальне навантаження, реципієнт повинен уявляти перед собою об'єкт, який описується).

Науковці працюють над типологією екфрасису, вивчають його види та функції.

Серед найбільш поширених функцій дослідники виділяють наступні: мета оповідальна, хронотопічна, пародійна, сюжетна, естетична, еротична, композиційна, алегорична, дидактична, музикальна. Дані функції виділені на основі модусів художності в літературі, які можуть застосовуватись до типів ситуацій, героїв, установок сприймання читача твору.

Нами був проаналізований роман Грегорі Нормінтона «Корабель дурнів», написаний у 2001 році. Роман є образною аналогією до відомої картини Босха «Корабель дурнів». Автор продовжує задум художника і також критикує людське суспільство повне гріховності та пороків, але робить це у контексті постмодернізму.

Роман є чудовим прикладом постмодерністського напрямку, для якого є характерним зображення світу, як чогось хаотичного, позбавленого будь-якого порядку, різноманітного та складного. Дуже часто автори вдаються до ігрового стилю побудови твору, що має місце і в досліджуваному нами творі. Сюжет часто є непередбачуваним для читача та наповнений безглуздими деталями.

Нормінтон використовує ряд літературних алюзій та інтертекстів на досить відомі твори, серед яких: «Гаргантюа і Пантагрюель» Рабле, «Декамерон» Бокаччо, «Ім'я троянди» Еко, «На край світу» Голдінга та «Кентерберійські оповідання» Чосера. Присутні і міфологічні, теологічні та особові алюзії. Численними є арт-алюзії на картини Брейгеля, Босха та Дюррера.

Роман є досить іронічним, оскільки описуючи героїв, автор у їх образі показує представників різних верств населення, починаючи від духовенства у образі Монашки та Монаха, закінчуючи простими людьми у образі Плавців. Автор не тільки описує їх гріховність, але й гостро висміює її.

У творі вміло поєднується образотворче мистецтво з літературою, що вирізняє твір серед інших, одноплосинних та одномірних творів, оскільки недоліки одного виду мистецтва автор перекриває перевагами іншого. Слово не несе такого візуального навантаження, як картина. Саме тому, посилаючись

на картини або використовуючи їх як сцени, де розвиваються події, автор допомагає читачу краще зрозуміти і уявити ідею, описувану ним.

Роман «Корабель дурнів» по-праву названий романом-екфрасисом, оскільки у ньому автор не лише описує картину Босха, але й використовує його персонажів, як героїв свого роману. Окрім цього, присутні і інші приклади екфрасису. Читач ніби потрапляє у картинну галерею, де описи автора пробуджують в його уяві картини Брейгеля, Босха та Дюррера.

Окрім цього, Нормінтон використовує такий прийом, як екфрастична експозиція, що є введенням картини на початку твору, щоб дати читачу уявлення про місце і час, де відбуватимуться події роману, та інформацію про героїв. При цьому, опис картини не лише розпочинає роман, але й проходить через увесь роман. Кожна історія у романі розпочинається прологом, який розгортається на борту корабля описаного з картини.

У даному творі екфрасис виконує ряд функцій: метаоповідальну, хронотопічну, пародійну, сюжетну, естетичну, еротичну, композиційну, алегоричну, дидактичну, музикальну. По-особливому у романі проявляється метаоповідальна функція, оскільки усі персонажі роману є героями однойменної картини Босха. Автор не вдається до детального опису персонажів, замість того характеризує їх через історії, які вони розповідають. Ці історії не пов'язані ні сюжетом, ні часовим періодом.

Підводячи підсумки, варто зазначити, що роман британського письменника Грегорі Нормінтона «Корабель дурнів» є чудовим прикладом постмодерністської літератури, в якому прослідковується змішання стилів, інтермедіальність, інтертекстуальність, алюзії, пастіш, іронія. Окрім того, це гарний приклад роману екфрасису, в якому автор не лише описує різні картини, але й будує сюжет свого твору на основі відомої картини.



## SUMMARY

The Master's research paper "Functions of pictorial ekphrasis and verbal means of image expression in the novel "The Ship of Fools" by Gregory Norminton deals with the problem of artistic synthesis and one of its subspecies – ekphrasis.

The aim of the presented text is to study the concept of ekphrasis and its functions in the novel "The Ship of Fools," as well as to discover literary, stylistic and aesthetic characteristics of the novel.

In the first part of our work, we study the concepts of the artistic synthesis, the interaction between visual arts and literature, the notion of ekphrasis, its types and functions.

The second part of the thesis is dedicated to studying such phenomena of post modernistic literature as intermediality, irony, allusion, pastiche, intertextuality, and analyzing the functions of these means in the storyline of the novel "The Ship of Fools".

We came to the conclusion that the novel "The Ship of Fools" can rightly be called the example of postmodern prose, because it contains a number of postmodern characteristics. In his work the author skillfully combines various literary styles.

We studied the phenomenon of ekphrastic exposition in the context of the novel. We compared the composition of Bosch's picture with the composition of the novel and highlighted the common and distinctive features. We came to the conclusion that the writer follows the composition of the picture and begins to describe the ship and all characters from the lower left corner, moves up diagonally and falls down. Norminton also saves all the characters in the picture as they are depicted by the artist.

Next, we follow the use of different types of ekphrasis in this novel. Among them we can see: portrait ekphrasis, landscape ekphrasis and interior ekphrasis. We analyzed how the author communicates the visual image verbally and followed up similar and distinctive features between the visual and the verbal image. Following the classification of Bochkareva, we studied how they work in the novel "The Ship of Fools".

Summing up, it should be noted that the novel by British writer Gregory Norminton "The Ship of Fools" is a remarkable example of the postmodernist literature system, which follows the mix of styles, intermedialism, intertextuality, allusions, pastish, irony. In addition, this is a good example of the ekphraic novel, in which the author not only describes different pictures, but also builds the plot of his work on the basis of a well-known picture.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Абрамович С. Церковне мистецтво: навч. посіб. / С. Абрамович – К.: Кондор, 2005. – 206 с.
2. Андропова І.Ф. Синтез мистецтв як культурологічна проблема української культури: минуле, сучасне, шляхи розвитку / І.Ф. Андропова. – Рівне, 2010. – 346 с. – (Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету).
3. Анисимова О.В., Макарова И.С. Мотивы лабиринта и корабля в мировой литературе ковчега [Електронний ресурс] / О.В.Анисимова, И.С. Макарова – Режим доступу: <http://cyberleninka.ru/article/n/motivy-labirinta-i-korablya-v-mirovoy-literature> .
4. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт; [пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
5. Бартко С. В. Алюзії у романі Грегорі Нормінтона "Корабель дурнів" / С. В. Бартко. // Сучасні проблеми лінгвістики, літературознавства та методики викладання мови і літератури. – 2016. – №2. – С. 122–123.
6. Бартко С. В. Екфрасис та екфрастична експозиція в романі Грегорі Нормінтона "Корабель дурнів" / С. В. Бартко. // Сучасні філологічні дослідження та навчання іноземної мови в контексті міжкультурної комунікації: Збірник наукових праць. – 2017. – С. 435–437.
7. Бартко С. В. Образ корабля дурнів в літературі та мистецтві / С. В. Бартко. // Професійна підготовка майбутніх спеціалістів у загальноєвропейському мовному контексті: проблеми та перспективи. – 2016. – С. 70–72.
8. Бартко С. В. Поняття синтезу мистецтв та взаємозв'язок літератури та образотворчого мистецтва / С. В. Бартко. // Актуальні проблеми філології та методики викладання іноземних мов у сучасному мультилінгвальному просторі. – 2017. – С. 142–144.
9. Бартко С.В. Прояви постмодернізму в романі Грегорі Нормінтона «Корабель дурнів» / С.В. Бартко.// Сучасні проблеми лінгвістики,

літературознавства та методики викладання мови і літератури. – 2017. – С. 120-121.

10. Баршт К.А.О. типологических взаимосвязях литературы и живописи (на материале русского искусства XIX века) / К.А. Баршт. // Русская литература и изобразительное искусство XVIII – начала XIX века: сб. науч. тр.. – 1988. – С.5–34.

11. Бахтин М. Творчество Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. Бахтин. – Москва: Худлит, 1965. – 432 с.

12. Бахтин М.М. Проблемы содержания, материала и формы в словесном творчестве / М.М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – С. 6-71.

13. Берар Е. Экфрасис в русской литературе XX века. Россия малёванная, Россия каменная// Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума./ Под редакцией Л.Геллера. М.: Издательство «МИК», 2002. С.145-151.

14. Бербенець Л.С. Пастись і особливості художньої репрезентації в літературі постмодернізму автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. – Київ, Національна Академія Наук України Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка. – 2008. – 22 с.

15. Берестовская Д.С. Синтез искусств и образный мир художественного творчества / Д.С. Берестовская, В.Г. Шевчук. – Симферополь: Ариал, 2010. – 25 с.

16. Берестовская Д.С. Синтез искусств как принцип создания крымского пейзажа / Д.С. Берестовская // Избранные статьи. Философия. Культурология. Филология. Научный журнал «Культура народов Причерноморья». – № 150. – 2008. – С. 70–84.

17. Бібліотека української літератури [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.ukrlib.com.ua/encycl/techii/printout.php?number=16> .

18. Блок А. Об искусстве / А. Блок. – Москва: Искусство, 1980. – 503 с.

19. Бовсунівська Т.В. Екфразис та інтермедіальність / Т.В. Бовсунівська // Літературознавчі студії. – 2013. – Вип. 39 (1). – С. 109-115.
20. Боров Ю.Б. Эстетика / Ю.Б. Боров. – Москва: Политиздат, 1988. – 496 с. – (4).
21. Бочкарева Н.С. Функции живописного экфрасиса в романе Грегори Норминтона «Корабль дураков» / Н.С. Бочкарева. // Вестник Пермского университета. – 2009. – №6. – С. 81–92.
22. Брагинская Н. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) / Н. Брагинская. // Славянское и балканское языкознание. – 1977. – С. 259–283.
23. Брант С. Корабль дураков / С. Брант. – Москва: Худлит, 1971. – 236 с.
24. Будний В. Порівняльне літературознавство // В Будний.– К.: Вид. Дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.
25. Вагнер Р. Произведение искусства будущего / Р. Вагнер. // Избранные работы. – 1978. – С. 142–261.
26. Васильченко С. Кельтская мифология: энциклопедия / С. Васильченко. – Москва: Эксмо, 1954. – 456 с.
27. Владимирова Н.Г. Семиотика корабля и его моделирующие свойства в романах У. Голдинга, Дж. Барнса, Г. Норминтона / Н.Г. Владимирова. // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. – 2005. – №8. – С. 148-150.
28. Гегель Г.В. Эстетика / Г.В.Ф. Гегель. – Москва: Искусство, 1971. – 244 с. – (3).
29. Гегель Г.В. Эстетика / Г.В.Ф. Гегель. – Москва: Искусство, 1971. – 343 с. – (4).
30. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе / Л. Геллер. // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. – 2002. – С. 5–23.
31. Герман М.М. Основные принципы классификации видов искусств / М.М. Герман, В.К. Скатершинов. – Москва, 1982. – 224 с.

32. Григорян К.Н. Пейзаж в русской живописи и поэзии / К.Н. Григорян. – Ленинград: Литература и живопись, 1982. – 131 с.
33. Дегтярова І.О. Інтертекстуальність як спосіб індивідуального текстотворення Ю. Іздрика / І.О. Дегтярова // Культура слова.– К.: Інститут української мови НАН України, 2007. – Вип. 68-69. – С. 12-17.
34. Дмитриева Н.А. Изображение и слово / Н.А. Дмитриева. – Москва: Искусство, 1962. – 314 с.
35. Зись А.Я. Теоретические предпосылки синтеза искусств / А.Я. Зись. // Наука. – 1978. – С. 5–20.
36. Иллюстрированная энциклопедия символов. / Сост. А. Егзаров. – М.: ООО "Изд-во Астрель": ООО "Изд-во АСТ", 2007. – 723 с.
37. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И.П. Ильин. – М.: Интрада, 1996. – 255 с.
38. Карпос-Дедюхина. В ответе за весь мир. Интервью с Грегори Норминтоном. [Электронный ресурс] Режим доступа:<http://www.proza.ru/2010/09/14/198>.
39. Криворучко А.Ю. Функции экфрасиса в русской прозе 1920-х годов: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук / Криворучко А.Ю. – Тверь, 2009. – 36 с.
40. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Ю. Кристева // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. – 2000. – №3. – С. 427–457.
41. Кузьменко В.І. Історія зарубіжної літератури ХХ ст.: навч. посіб. / В.І. Кузьменко, О. О. Гарачковська, М. В. Кузьменко. – Київ: Академія, 2010. – 261 с.
42. Левандовский С.О. О сюжете и композиции / С.О. Левандовский. // Художник. – 1981. – №4. – С. 58–61.
43. Лессинг Г.Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии / Г.Э. Лессинг. – Москва, 1957. – 350 с.

44. Лимаренко Л. Закономірності використання синтезу мистецтв у виставах студентського театру / Л. Лимаренко. // Проблеми підготовки сучасного вчителя. – 2014. – №10. – С. 60.
45. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. – М., 2001. – 567 с.
46. Літературознавчий словник-довідник/ гол. ред.. Р.Т. Гром'яка, Ю.І. Коваліва, В.І. Теремка. — К., 2007. – 467 с.
47. Луткова Е.А. Живопись в эстетике и художественном творчестве русских романтиков: дис. канд. філ. наук / Луткова Е.А. – Кемерово, 2008. – 89 с.
48. Мегела І. «Корабель дурнів» як алегорія Ноевого ковчега. [Електронний ресурс] / І. Мегела. – Режим доступу: <http://korekta.io.ua>.
49. Мних Р. Сакральная символика в ситуации экфрасиса (стихотворение Анны Ахматовой «Царскосельская статуя») / Р. Мних. – Москва: МИК, 2002. – 87 с. – (Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума).
50. Мочернюк Н. Проблеми художнього простору в екфрастичних описах / Н. Мочернюк. // Іноземна філологія. – 2014. – №126. – С. 291– 296.
51. Мулярчик А. На борту современного ковчега. [Електронний ресурс] / А. Мулярчик.-  
1941. Режим доступу до ресурсу: [lib.ru/INPROZ/PORTER/korabl.txt](http://lib.ru/INPROZ/PORTER/korabl.txt).
52. Нике М. Типология экфрасиса в «Жизни Клим Самгина» М. Горького / М. Нике. // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. – 2002. – С. 123–134.
53. Нич Р. Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство / Ришард Нич. – Львів: Літопис, 2007. – 316 с.
54. Норминтон Г. Корабль дураков / Грегори Норминтон. – Москва: АСТ, Ермак, 2005. – 256 с.
55. Папуша І. Зарубіжна література: посібник-хрестоматія / І. Папуша, Є. Васильєв, В. Назарець . – Тернопіль: Підручники і посібники, 2002. – 704 с.

56. Покулита І.К. Жанр як ментальна сутність європейського мистецтва // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності / І.К. Покулита. // Київський державний лінгвістичний університет. – 2002. – №9. – С. 172–182.
57. Постановова Е.А. Экфрасис в творчестве В.А. Каверина 1960-1970-х гг: дис. канд. філ. наук / Постановова Е. А. – Пермь, 2012. – 169 с.
58. Прадівляння Л.М. Ремінісценції на тему сюрреалізму в англійській та американській поезії / Л.М. Прадівляння // Наукові записки Національного університету "Острозька академія". Серія "Філологічна". 2016
59. Рисак О. Мелодії і барви слова. Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ –початку ХХ ст.: Монографія / О. Рисак. – Луцьк: Настир'я, 1996. – 402 с.
60. Силантьева В.И. Художественное мышление переходного времени (литература и живопись): А.П. Чехов, И.И. Левитан, В.А. Серов, К.А. Коровин / В. И. Силантьева. – Одеса: Астропринт, 2000. – 400 с.
61. Третьяков Е.Н. Экфрасис как матричная репрезентация образных знаков [Електронний ресурс] / Е.Н. Третьяков. – 2009. – Режим доступу до ресурсу: [www.dissercat.com/content/ekfrasis-kak-matrichnaya-reprezentatsiya-obraznykh-znakov](http://www.dissercat.com/content/ekfrasis-kak-matrichnaya-reprezentatsiya-obraznykh-znakov).
62. Фатаева Н.А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности / Н.А. Фатаева. – Москва: КомКнига, 2007. – 280 с.
63. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности / О.М. Фрейденберг. – Москва: «Вост. лит.», 1998. – 800 с.
64. Фуко М. Історія безумства в класичну епоху / М. Фуко. – Москва: АСТ, 2010. – 704 с.
65. Хализев В.Е. Теория литературы / В.Е. Хализев. – Москва, 2005. – 358с.
66. Ходель Р. Экфрасис и «демодализация» высказывания / Р. Ходель. // Экфрасис в русской литературе. Под редакцией Леонида Геллера. – 2002. – С. 23–30.



67. Хренов Н.А. Культура в эпоху социального хаоса / Н.А. Хренов. – Москва: Едиториал УРСС, 2002. – 448 с.
68. Цимборска-Лебода М. Экфрасис в творчестве Вяч. Иванова / М. 66. Цимборска-Лебода. // Изд-во «МИК». – 2002. – С. 53–70.
69. Чуканцова В.О. Интермедиаальный анализ в системе исследования художественных текстов: преимущества и недостатки / В.О. Чуканцова. // Известия Росс. гос. педаг. университета им. А.И. Герцена. – 2009. – №108. – С. 141.
70. Шаповал М.О. Интертекстуальність: історія, теорія, поетика. – Київ: ВПЦ "Київський університет", 2013. – 167 с.
71. Шатин Ю.В. Ожившие картины: экфразис и диегезис / Ю.В. Шатин. // Критика и семиотика. – 2004. – №7. – С. 217–226.
72. Шлегель Ф. Описание картин из Парижа и Нидерландов в 1802 - 1804 гг. / Ф. Шлегель. – Ленинград: Эстетика. Философия., 1983. – 243 с. – (2).
73. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» / Перев. с итал. Е. А. Костюкович / Умберто Эко. – СПб.: «Симпозиум», 2007. – 92 с.
74. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / Умберто Эко. – СПб: Симпозиум, 2005. – 502 с.
75. Ярема О.Б. Типологія і функції алюзій / О.Б. Ярема // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія. – Одеса, 2014. – Вип. 12. – Том 2. – С. 102–105.
76. Яценко Е.В. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель / Е.В. Яценко. // Вопросы философии. – 2011. – №11. – С. 47–57.
77. Galperin I.R. Stylistics / I.R. Galperin. – Moscow: Higher School Publishing House, 1977. – 372 с.
78. Hansen-Löve A.A. Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst am Beispiel der Russischen Moderne / A.A. Hansen-Löve // Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität: Wiener Slawistischer Almanach. – Wien, 1983. – Sonderbd. – S. 291–360.

79. Ott B. Intertextuality: Interpretive Practice and Textual Strategy / B. Ott, C. Walter // Critical Studies in Media Communication. – Vol. 17. – No4. – 2000. – P. 429- 446.

80. Turner J. The Dictionary of Art / Jane Turner. – Oxford: Oxford University Press, 1998. – 457 c. – (10)

Додаток А

«Корабель дурнів», І. Босх



## Додаток Б

«Божевільна Грета», П.Брейгель





Додаток В  
«Сінокос» та «Жнива», П. Брейгель



## «Вавилонська вежа», П. Брейгель





## Гравюра А. Дюрера «Меланхолія»







«Мучеництво святого Еразма» , Н. Пуссен



