

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
МАРІУПОЛЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНИХ МОВ
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ

До захисту допустити:
Зав. кафедри
« ____ » _____ 2020р.

Кваліфікаційна робота
за освітнім ступенем «Магістр» на тему:
«Кінорецепція роману Г.Філдінга «Історія Тома Джонса, знайди»:
інтермедіальний аспект»

студентки факультету іноземних мов
спеціальності 035 «Філологія»
освітньої програми «Філологія. Мова
та література (англійська)»
Лафазан Валерії
Олександрівни

Науковий керівник:
Городнюк Наталія Андріївна
доктор філологічних наук, професор
кафедри англійської філології

Рецензент:
Кулакевич Людмила Миколаївна,
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри
філософії та українознавства ДВНЗ
«Український державний
хіміко-технологічний університет»

Кваліфікаційна робота захищена
з оцінкою _____
Секретар ЕК _____
« ____ » _____ 2020 р.

МАРІУПОЛЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНИХ МОВ
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ

Освітній ступінь «Магістр»

Освітньо-професійна програма «Філологія. Мова та література (англійська)»

ЗАТВЕРДЖУЮ:

Зав. кафедри

к. філол. наук., доцент, доцент
завідувач кафедри англійської
філології

Федорова Ю. Г.

«__» _____ 2020 р.

ПЛАН ВИКОНАННЯ КВАЛІФІКАЦІЙНОЇ РОБОТИ

Лафазан Валерією Олександрівною

1. **Тема роботи** – «Кінорецепція роману Г.Філдінга «Історія Тома Джонса, знайди»: інтермедіальний аспект».

Керівник роботи: Городнюк Наталія Андріївна – доктор філологічних наук, професор кафедри англійської філології затверджений наказом Маріупольського державного університету від «28» лютого 2020 року № 210.

2. Строк подання студенткою роботи – 04 грудня 2020 року

3. Вихідні дані до роботи (мета, об'єкт, предмет).

Мета полягає у дослідженні інтермедіального аспекту кінорецепції видатного роману Г.Філдінга «Історія Тома Джонса, знайди».

Об'єктом дослідження є інтермедіальність в романі Г.Філдінга «Історія Тома Джонса, знайди».

Предметом дослідження є роман Генрі Філдінга «Історія Тома Джонса, знайди».

Зміст роботи (перелік питань, які потрібно розробити):

РОЗДІЛ 1. КУЛЬТУРНА СИТУАЦІЯ ЕПОХИ ПРОСВІТНИЦТВА

Дослідити особливості письменництва в епоху Просвітництва, розібрати художній метод Генрі Філдінга та розглянути літературну концепцію роману Г.Філдінга «Історія Тома Джонса, знайди».

Розділ 2. СУТНІСТЬ ТА ЗАГАЛЬНІ ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ

Визначити поняття інтермедіальності, окреслити функції інтермедіальності, провести аналіз інтермедіальних аспектів в літературі.

Розділ 3. ОСОБЛИВОСТІ КІНОРЕЦЕПЦІЇ РОМАНУ ГЕНРІ ФІЛДІНГА «ІСТОРІЯ ТОМА ДЖОНСА, ЗНАЙДИ»

Визначити інтермедіальний аспект кінорецепції «Історія Тома Джонса, знайди».

5. Дата видачі завдання – 05 березня 2020 року.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів кваліфікаційної роботи	Строк виконання етапів роботи	Примітки
1.	Складання списку літератури, збір фактичного матеріалу, його огляд та аналіз	05 березня 2020 року	
2.	Підготовка першого розділу кваліфікаційної роботи та подання науковому керівнику на перевірку	16 вересня 2019 року	
3.	Підготовка другого розділу кваліфікаційної роботи та подання науковому керівнику на перевірку	20 листопада 2020 року	
4.	Підготовка остаточного варіанту кваліфікаційної роботи та подання науковому керівнику на перевірку	30 листопада 2020 року	
5.	Підготовка презентації, складання доповіді, отримання рецензії, відгука від наукового керівника	01 грудня 2020 року	
6.	Оформлення і подання кваліфікаційної роботи на кафедру після зауважень наукового керівника	04 грудня 2020 року	

Студентка

В. О. Лафазан

Науковий керівник роботи

Н. А. Городнюк

ЗМІСТ

ВСТУП.....	6
РОЗДІЛ I. КУЛЬТУРНА СИТУАЦІЯ ЕПОХИ ПРОСВІТНИЦТВА.....	8
1.1 Особливості письменництва в епоху	8
1.2 Художній метод Генрі Філдінга	Ошибка! Закладка не определена.
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ I	25
РОЗДІЛ II. СУТНІСТЬ ТА ЗАГАЛЬНІ ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ.....	29
2.1 Історія інтермедіальності та її існування, як категорія літературознавства й медіології.....	29
2.2 Інтермедіальні аспекти в літературі	52
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ II	57
РОЗДІЛ III. ОСОБЛИВОСТІ КІНОРЕЦЕПЦІЇ РОМАНУ ГЕНРІ ФІЛДІНГА «ІСТОРІЯ ТОМА ДЖОНСА, ЗНАЙДИ	59
3.1 Поняття «кінорецепції».....	59
3.2 Особливості кінорецепції «Історія Тома Джонса, знайди»: інтермедіальний аспект.....	65
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ III.....	72
ВИСНОВКИ	74
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	78

ВСТУП

Однією із значущих тенденцій у сучасній світовій прозі є інтермедіальність. Феномен інтермедіальності виникає внаслідок ускладнення принципів організації художнього тексту, який запозичує і асимілює властивості текстів інших видів мистецтва.

Інтермедіальність визначається, по-перше, як особливий спосіб організації художнього тексту, по-друге, як специфічна методологія аналізу і окремого художнього твору, і мови художньої культури в цілому.

Актуальність теми полягає у важливості ролі інтермедіальності у філологічних дослідженнях, зокрема літературному середовищі.

Мета нашої роботи полягає в дослідженні інтермедіального аспекту кінорецепції видатного роману Генрі Філдінга «Історія Тома Джонса, знайди».

Об'єктом дослідження є інтермедіальність в романі Г.Філдінга «Історія Тома Джонса, знайди».

Предметом дослідження є роман Генрі Філдінга «Історія Тома Джонса, знайди».

Методами дослідження є описово-аналітичний метод, метод аналізу і синтезу, індуктивний метод, метод структурно-семантичного аналізу, метод порівняльного аналізу.

Практичне значення отриманих результатів полягає у визначенні поетичних елементів творчості Генрі Філдінга, спробі їх прочитання у ракурсі просвітницької традиції, аналізі прикметних сюжетно-композиційних, стильових особливостей роману «Історія Тома Джонса, знайди». Отримані результати можуть бути використані для розробки навчальних програм з історії зарубіжної, зокрема англійської літератури, спеціальних курсів з вивчення англійського романів XIX століття.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Кваліфікаційну роботу виконано в межах комплексної науково-дослідницької теми кафедри англійської філології Маріупольського державного університету «Зміст філологічної освіти в системі професійної підготовки вчителів англійської мови та філологів» (керівник – Федорова Ю.Г., к.філол.н., доцент). Регістраційний номер 0118U003553.

Апробація результатів роботи: основні результати кваліфікаційної роботи були представлені на Декаді студентської науки Маріупольського державного університету (березень 2020)

Структура та обсяг роботи. Структура та обсяг роботи визначені її метою та завданнями. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків до кожного з них, загальних виновок, списку використаної літератури. Загальний обсяг дослідження роботи становить **85 сторінок**, з яких 81 сторінки складають основний текст, 4 сторінки – список використаних джерел, що налічує **40 позицій**.

У вступі стисло визначені загальні положення кваліфікаційної роботи з теми «Кінорецепція роману Г.Філдінга «Історія Тома Джонса, знайди»: інтермедіальний аспект».

Розділ 1 присвячено дослідженню епохи Просвітництва, художнім концепціям Г.Філдінга, а також розглянуто особливості художнього твору «Історія Тома Джонса, знайди».

У другому розділі досліджуються особливості інтермедіальності, зокрема історія та значення у літературознавстві й медіології.

Розділ 3 має на меті дослідити інтермедіальний аспект кінорецепції роману Генрі Філдінга «Історія Тома Джонса, знайди».

У висновках узагальнені положення кваліфікаційної роботи.

РОЗДІЛ I. КУЛЬТУРНА СИТУАЦІЯ ЕПОХИ ПРОСВІТНИЦТВА

1.1 Особливості письменництва в епоху Просвітництва

Термін "Просвітництво" вживається на означення культурної течії в історії Європи 17–18 ст. У ширшому розумінні: епоха в історії європейської культури між бароко і романтизмом [32].

Епоха Просвітництва, хронологічні рамки якої умовно співпадають із XVIII століттям, є одним із ключових періодів розвитку світової цивілізації. Як загальнокультурний ідеологічний рух Просвітництво відзначається відносною цілісністю та однотайністю: спрямованістю проти монархічних режимів, феодальної ідеології й культури, церковних догм; захистом інтересів третього класу, вірою у майбутній демократичний лад; активною діяльністю щодо поширення науки та освіти як перетворюючої сили; утвердженням нових моральних та громадянських цінностей тощо. Проте в кожній країні Просвітництво вирізнялося певною національною своєрідністю, динамікою розвитку, формами художнього вираження та ін. Тому більшість праць, присвячених літературним явищам XVIII ст., розглядають або загальні естетичні та світоглядні тенденції епохи [1].

Загальновідомо, що Просвітництво не є літературним напрямом, а являє собою філософську, соціальну, етичну концепцію, яка знайшла повний і багатогранний вияв у літературі. Письменники одночасно з філософами активно розвивали ідеї Просвітництва, надаючи важливого значення літературі як засобу перебудови й перевиховання суспільства. Такі завдання визначили спрямування їх естетичних пошуків, своєрідність художнього методу, зумовили активну позицію митця [1].

Як і класицисти, просвітителі основою пізнання і діяння людини вважали розум, але надали цьому поняттю нового змісту, визначили його головним критерієм оцінки минулого, сучасного і майбутнього. Все, що виходило за рамки розумного, на їх, думку, мусило відійти й загинути. Так,

феодалні відносини визначались ними як нерозумні і засуджувались. Майбутнє ж суспільство, завдяки вихованню, освіті, буде побудоване за розумними принципами, які були порушені у часи середньовіччя. Не менш переконливими виглядали міркування просвітителів щодо “природи” – іншого ключового поняття Просвітництва, хоча “природа” і “розум” часто асоціювалися. Діячі епохи вважали, що природа створена за мудрими й гармонійними законами і боролися за природний порядок речей у суспільстві. Новий лад із цих позицій розцінювався ними як повернення до природи, її гармонії. Героєм часу, ідеальною людиною вони проголосили “природну людину”, яку протиставляли людині “цивілізованій”, вихованій на старих засадах. Слід зауважити, що поняття “природної людини” є універсальним і позачасовим. Хоча під ним просвітителі мали на увазі історично сформований тип людини нового часу, але такий, що одвічно заданий самою природою і є її остаточним варіантом, а не результатом історичного розвитку.

Проблеми природи й розуму були предметом дискусій різних філософів і письменників XVIII ст. Найбільш впливовою вважається теорія сенсуалізму англійського мислителя Джона Локка, викладена в праці “Досвід про людський розум” (1690), видання якої умовно пов'язують із початком розвитку Просвітництва. Варто відзначити, що філософія Локка справила такий самий вплив на культуру XVIII ст, як раціоналістична теорія Декарта на XVII ст. Англійський філософ, заперечуючи існування вроджених ідей, даних від Бога, важливим джерелом пізнання дійсності вважав поряд із розумом чуттєвий досвід кожної людини, сформований у процесі життя під впливом навколишнього середовища. Звідси – переконання просвітителів у важливості позитивного впливу на свідомість людини, тобто ролі суспільства у вихованні особистості, визнання рівності усіх людей від природи, права кожного на свободу та власну думку тощо. Ці твердження лягли в основу багатьох тогочасних філософських, педагогічних, соціологічних концепцій, були предметом художнього переосмислення у творчості Д. Дефо, Вольтера, Д.Дідро, Й.-В. Гете [2, с.132]..

Бажання просвітителів здійснити масовий переворот у свідомості великої кількості читачів і глядачів, переважно представників непривілейованих прошарків і класів, зумовило демократичне забарвлення літератури. Її ідейний пафос має яскраво виражене антифеодальне й антирелігійне спрямування. Основним конфліктом творів, як і епохи, є протиставлення старого режиму, віджилих понять про світ новій прийдешній дійсності, яка вважалася “Царством Розуму”.

Ідейність Просвітництва, пріоритет думки над словом сприяли інтелектуалізації творів, входженню в літературу таких наук, як філософія, психологія, етика, естетика, географія та ін. Таке єднання відбувалося в різних формах: через авторські відступи, вставні розділи, посвяти, листи (романи Г. Філдінга, Дж. Свіфта, Вольтера, Д. Дідро та ін.). Література набула публіцистичного та аналітичного характеру, що не применшувало її художньої своєрідності. Хоча автори і розраховували на освіченого читача, але доносили думки доступно і зрозуміло, керуючись естетичним принципом ясності думки й ясності форми. Особливого значення надавалось філософії, адже більшість із просвітителів були одночасно мислителями й письменниками (Вольтер, Дідро, Руссо, Шиллер, Гете та ін.). Деякі твори ставали художніми ілюстраціями тих чи інших філософських концепцій, як, наприклад, роман Д. Дефо “Робінзон Крузо” (ідеї Дж. Локка). Вказана особливість сприяла виникненню жанру філософської повісті, який особливого розквіту набув у Франції у творчості Ш. Монтеск’є (“Персидські листи”), а пізніше Вольтера (“Кандід, або Оптимізм”, “Простодушний”, “Мікромегас” та ін.) та Д. Дідро (“Небіж Рамо”, “Жак-фаталіст та його господар”). Цей жанр давав широкі можливості авторам у доступній і часто захоплюючій формі висувати власні погляди, пропагувати просвітительські ідеї, розкривати істину про світ і людину. Герої повістей, вступаючи в гострі дискусії, вводили читачів в атмосферу діалогів, змушували їх брати в них участь, робити власні висновки [20].

Велика заслуга літератури Просвітництва полягає у створенні позитивного героя, носія просвітницької програми автора, який був уособленням активних сил епохи і втілював мрії її діячів про гармонійне майбутнє влаштування людства. Таким героєм виступав представник третього стану, переважно із класу новоствореної буржуазії, який відповідав уявленням просвітителів про “природну людину”. Як “природна людина” він був наділений кмітливістю, працьовитістю, життєвою енергією, оптимізмом, добротою, здоровою мораллю, прагненням до пізнання, раціоналізмом. Відповідно він протиставлявся аристократичній зіпсутості і сваволі. Оскільки в реальній дійсності таке поєднання було рідкісним, герой виступав дещо абстрактним і схематичним, віддаленим від життєвої правди. Усе ж він був більш повнокровний, ніж у класицизмі XVII ст. До найбільш яскравих героїв епохи належать Робінзон Крузо Д. Дефо (“Робінзон Крузо”), Том Джонс Г. Філдінга (“Історія Тома Джонса, Знайди”), Фауст з однойменної трагедії Й.-В. Гете, Луїза Міллер (“Підступність і кохання” Ф. Шиллера), Фігаро П. Бомарше (“Севільський цирульник”, “Одруження Фігаро”) та ін.

Ще однією визначальною рисою стилю просвітницької літератури було свідоме прагнення письменників до детального змалювання навколишньої дійсності, навіть якщо вона була фантастичною чи казковою. Такий підхід був зумовлений завданням діячів епохи просвітити і виховати читача, розповісти якомога більше про навколишній світ, представити життя і природу людини в усіх їх варіантах і проявах, вказати на їх, негативні сторони й подати позитивний приклад для наслідування. Саме тому особливої популярності у XVIII ст. набувають прозові жанри, зокрема роман. На відміну від попередніх епох, в які переважав авантюрний роман, у XVIII ст. розвиваються такі нові жанрові підвиди роману, як сімейно-побутовий та соціально-психологічний (А.- Ф. Прево “Історія кавалера де Гріє та Манон Леско”, С. Річардсон “Памела, або Віддана доброчинність”, Г. Філдінг “Історія Тома Джонса, Знайди” та ін.), хоча широко вводяться також елементи утопічного, пікареского, роману-дороги та ін.

Незважаючи на те, що літературний процес XVIII ст. був складним і багатограним, у ньому можна виокремити два провідні різночасові напрями: просвітницький класицизм і сентименталізм. Розвиток просвітницького класицизму припадає умовно на період раннього і частково зрілого етапів Просвітництва, які характеризуються домінуванням раціонального начала, пафосом віри в людський розум. Власне раціоналізм класицистичного мистецтва попереднього століття знайшов продовження у XVIII ст., вплинувши на етичні та естетичні принципи митців доби. Просвітителі, як і класицисти, мислили вічними загальнолюдськими категоріями, вдавалися до узагальнень, абстракцій, для їх творів характерні прямолінійність, послідовна композиція, строгий поділ образів на негативні та позитивні, життєстверджуючий пафос, оптимізм та ін. Проте, на відміну від класицизму XVII століття, просвітницький класицизм не стільки орієнтується на літературні форми й догми античності, скільки на наявний у творах громадянський пафос і гуманістичний зміст. Зокрема, поступово втрачав свою значимість поділ жанрів на “високі” та “низькі”, популярними стають жанри, які вважалися “низькими”, мова творів наближалась до народної. Зовсім іншим, навіть протилежним, було ідеологічне наповнення літератури класицизму XVIII ст. – вона, як уже було сказано, засуджувала будь-які форми монархії (правда, у деяких країнах у перші десятиліття епохи висувався ідеал «освіченого монарха») та спосіб життя аристократичної верхівки й духовенства, мала демократичне наповнення. Тож можна говорити про активну взаємодію класицизму з просвітницьким рухом, або про “пристосування “старого класицизму” для вираження нової просвітительської ідеології”. Яскравими представниками просвітницького класицизму були Вольтер, Ш. Монтеск’є у Франції, О. Поп, Р. Стіль та Аддісон в Англії.

У ході розвитку просвітницької літератури спостерігався дедалі більший відхід від моделі класицизму XVII ст. У другій половині XVIII ст. виникає сентименталізм – напрям, який проголошує культ почуттів, протиставляючи їх однобічності та обмеженості розуму. Почуття оцінювались

сентименталістами на тій же основі, що розум класицистами – як носій і виразник природи людини. Різниця між ними полягала в тому, що одні митці, визнаючи єдність чуттєвого і раціонального начал у людині, робили акцент на розумі (класицисти), інші (сентименталісти) – на почуттях, тобто “культ почуттів не суперечив у просвітителів культу розуму”. І в одному, і в іншому випадку нормою і критерієм оцінки людських учинків оголошувалась природа.

У сентименталізмі поступово долається раціоналістична прямолінійність у змалюванні героїв, характерна для раннього періоду розвитку Просвітництва. Зберігаючи просвітницьку традицію виводити програмного позитивного героя, носія високих якостей, породжених природою, сентименталісти все ж представляють людський характер складніше. Головний герой переважно належить до нижчих верств населення, наділений благородними якостями, багатим внутрішнім світом і глибокими почуттями. Гостре відчуття несправедливості, будь-якої жорстокості викликає у його душі постійні переживання і муки, штовхає іноді на необдумані кроки, а, то і смерть. Через непристосованість до життя, відсутність прагматизму, розрахунковості герой часто невлаштований у житті, відлюдкуватий, відчуває себе зайвим у суспільстві. Він шукає притулок у таких сферах, як природа, мистецтво, кохання, улюблене заняття (“коник” за Л. Стерном), вдається до меланхолійних роздумів тощо. Сентиментальний герой не борець, а споглядач, але велика сила переживань викликає у читачів співчуття і жаль до нього, водночас протест проти жорстоких законів світу і соціальної несправедливості. У деяких випадках сентименталісти викривають сучасну їм дійсність “ще рішучіше й різкіше”, ніж це робили письменники-раціоналісти, як, наприклад, учасники руху “Буря та натиск” у Німеччині.

Оскільки об'єктом художнього переосмислення сентименталістів є внутрішнє життя людини, роман про подорожі і пригоди змінюється на роман про думки й почуття, події часто відбуваються на тлі приватного життя у рамках сімейних стосунків [54].

Сентименталісти прагнуть до простоти і безпосередності викладу, мова творів демократизується, стає зрозумілою широким верствам населення, зникає пишномовність, риторичність. Вільна композиція приходить на зміну раціональній причинно-наслідковій, яка була характерна для творів раннього періоду Просвітництва. Великого значення набувають ліричні відступи, пейзажі, спогади, роздуми. Увага сентименталістів до почуттів сприяла бурхливому розвитку поезії, особливо в Англії, де виникла так звана “цвинтарна поезія” за назвою твору Т. Грея “Елегія, написана на сільському цвинтарі” (1751). У цьому руслі творили також Дж.Томсон та Е. Юнг. Поети-сентименталісти вдавалися до таких поетичних жанрів, як елегія, послання, ідилія, які відтіснили героїчну поему та оду.

Генрі Філдінг — англійський письменник, видатний представник англійського реалізму XVIII століття, один із засновників європейського реалістичного роману, автор роману « Історія Тома Джонса, знайди» (The History of Tom Jones, a Foundling).

У той час як Дефо і Річардсон намагалися приховати вигаданий характер своїх творів під прикриттям «мемуарів» і «літературних творів», відповідно, Генрі Філдінг зайняв позицію, яка являла собою якесь нове відхилення в прозової белетристиці, що ні в якій мірі не являє собою зусилля, для того щоб приховати літературні прийоми його романів. Насправді, він був першим великим письменником, який відкрито визнав, що його проза була чистою вигадкою. Крім того, в порівнянні з його головним суперником і сучасником, Річардсон, Філдінг представляє своєму читачеві набагато ширший спектр характерів, узятих із усіх соціальних класів [54].

Відсутність у Філдінга психологічного реалізму (почуття і емоції його героїв, рідко аналізуються дуже глибоко) можна, мабуть, пробачити, зважаючи на його гострої заклопотаності виявленням універсального порядку речей. Можна стверджувати, що роман «Том Джонс» відображає основні неокласичні погляди автора — характер є щось, чим індивідуум обдарований при народженні, частина природного порядку життя або системи. Персонажі в

романах Філдінга також, значною мірою типові, наприклад: Сквайр Вестерн — це типовий грубий і неотесаний сквайр Торі, одержимий лише полюванням на лисиць, випивкою і придбанням нової власності.

Так комічний епос Філдінга, містить цілий ряд прекрасних, але по суті незмінних (статичних) характерів, чії мотиви і поведінку в значній мірі наперед визначені. У їх зображенні мало емоційної глибини, і складні реалії інтерактивних людських відносин, які є настільки ж невід'ємною частиною сучасного роману, не представляють для Філдінга значною важливості. Можливо, характер, який ми дізнаємося краще за все, є всезнаючий оповідач (тобто Філдінг), чисю компанією насолоджуються деякі з його читачів.

«Джозеф Ендрюс» - перший роман Філдінга. Це класичний приклад літературного твору, який починався як пародія і закінчувався як прекрасний витвір мистецтва саме по собі. Робота, яку Філдінг мав намір пародіювати, була першим романом Річардсона "Памела, або винагорода добродетності", який взяв Англію штурмом в наступні роки після 1740 року, коли він був вперше опублікований. У своєму романі Філдінг мав намір спочатку показати, як Леді Буби (тітка Лорда Б. У романі Річардсона) намагається позбавити невинності Джозефа Ендрюса, описаного як добродетельний брат Памели, але в кінці кінців виявив, що це не так.

Весь задум був комічний. Але після глави ІХ Джозеф Ендрюс, здається, повністю відмовляється від початкового наміру. Пастор Адамс, у якого немає двійника в особі Памели, тікає з Романом. Він - один з найбільш живих, милих, комічних згустків мудрості і простоти у всій літературі. За словами Едмунда Госса, один тільки пастор Абрахам Адамс внесе свій внесок в англійську літературу. Він дійсно герой роману, а не Джозеф Ендрюс.

Філдінг був обізнаний про створення нової літературної форми з Джозефом Ендрюсом, яку він назвав комічною епопеєю в прозі. Філдінг також є великим майстром в мистецтві характеристики. Широка людська симпатія Філдінга укупі з його проникливим спостереженням навіть за найменших елементом лицемірства в людині є його основною перевагою як майстра

характеристики. Він сміється і змушує нас сміятися над багатьма з його персонажів, але він ніколи не був цинічним або мізантропічна. Він приємний сатирик, без злоби, без різкості.

Він не показує, що сердиться на слабкості своїх персонажів або тримає батіг напоготові. Його комічні твори нагадують твори Чосера і Шекспіра. Пастор Траллібер і Фальстаф, якби зустрілися, відразу б пізнали одне одного! Філдінг - один з найбільших гумористів в англійській літературі. Той же комічний дух, який пронизує його п'єси, проявляється і в його романах. Як він повідомляє нам, автором, за зразком якого він себе створив, був Сервантес; тому не дивно, що комедія стала його методом.

Гумор Генрі Філдінга широкий в своєму діапазоні. Вона піднімається від грубого фарсу до вражаючих висот найтоншої іронії. З одного боку, це його пікантне опис різних битв, а з іншого-похмура іронія Джонатана Уайльда. Вище! ніж і те, і інше-це той невимовний, приємний і іронічний гумор, який можна знайти всюди в Томе Джонса, але в кращому випадку в Джозефа Ендрюсі, де він грає, як літня блискавка, навколо фігури пастора Адамса-англійського кузена Дон Кіхота.

Саме визначення Філдінгом роману як комічного епосу в прозі свідчить про місце гумору і комедії в його романах, а пізніше і в романах багатьох його послідовників. Тут можна відзначити, що Річардсон не володів почуттям гумору; він був неусмішливість моралістом і сентиментальною людиною. Порівнюючи їх, Кольрідж говорить: "всюди панує життєрадісний, сонячний, свіжий дух, який різко контрастує з тісного, гарячої, мрійливої безперервності Річардсона [19]. Гумор Філдінга іноді буває сатиричним, але він ніколи не буває різким або надмірно цинічні.

1.2. Художній метод Г.Філдінга:

- зміна типу розповіді. Романісти, попередники Філдінга, видавали свої твори за документальну літературу і ховалися за маскою свідка,

мемуариста, видавця тощо. Філдінг же виходив на авансцену, ставав не тільки оповідачем, а й важливим "складником" структури твору;

- центральне питання у суперечках англійських просвітників XVIII століття про людську природу, що в ній був визначальним — "природні добрі почуття" чи "егоїстичний розрахунок", — Філдінг без вагань вирішив на користь почуттів;
- герої Філдінга наділені свободою і позбавлені будь-якого моралізаторства, вони живі істоти;
- реалістичне зображення подій переривалося авторськими відступами. Такими були, наприклад, невеликі відступи, головним чином присвячені естетичним питанням, що вміщені на початку кожної із 18 книг роману;
- сила волі та розум людини прославлялися Філдінгом нарівні із щирим почуттям. Тільки у їх гармонійному сполученні письменник вбачав запоруку нормального і щасливого існування.

У романі — "Історії Тома Джонса, знайди" (1749)— Філдінг розповів читачам саме про таких людей. Обравши форму роману "великого шляху", він змальовував широку життєву панораму. Проводячи свого головного героя крізь різноманітні верстви англійського суспільства XVIII ст., насичуючи його

життя смішними та гіркими пригодами, легковажними вчинками та добрими поривами, романіст врешті-решт закінчив історію щасливою розв'язкою, тому що впевнений: його Том Джоне, хоча й помилявся, однак за свої прямолінійність, доброту та природність заслуговує на кращу життєву долю. Своїм романом Філдінг не лише досяг популярності, а й заслужив честі бути названим В.Скоттом "батьком роману в Англії".

До будинку заможного сквайра Олверті, у якому той жив разом зі своєю сестрою Бріджит, підкидають немовля. Сквайр, який декілька років тому втратив дружину та дітей, вирішив виховати дитину як рідного сина. Незабаром йому вдалося знайти матір дитини, бідну селянку Дженні Джоне. Олверті не вдалося дізнатися від неї ім'я батька дитини, він не передав справу до суду, а лише вислав дівчину з рідних місць, попередньо забезпечивши її грошми. Олверті продовжив пошуки батька дитини. Підозра пала на сільського вчителя — Партріджа, у якого Дженні тривалий час брала уроки латині. За наполяганням Олверті справу передали до суду. Дружина вчителя, яка давно ревнувала його до Дженні, звинуватила чоловіка у всіх смертних гріхах, і ні в кого не залишалося сумнівів в тому, що вчитель — батько дитини. Хоча сам Партрідж заперечував свій зв'язок із Дженні, його визнали винним, і Олверті вислав його з селища.

Сестра сквайра, Бріджет, вийшла заміж за капітана Блайфіла, і в них народився син. Том Джонс, знайда, здобувши щиру прихильність Олверті, виховувався разом із юним Блайфілом, однак заздрісний та жадібний капітан, боячись, що статок Олверті дістанеться знайді, ненавидив його, намагаючись будь-якими способами знеславити хлопця в очах названого батька. Через деякий час капітан несподівано помер, і Бріджет стала вдовою.

З раннього віку Том не відрізнявся зразковою поведінкою. На відміну від Блайфіла — не по роках стриманого, набожного та порядного — Том не мав потягу до навчання й своїми витівками постійно змушував переживати за нього Олверті та Бріджет. Незважаючи на це, всі в будинку любили знайду за його доброту та співчутливість. Блайфіл ніколи не брав участі в іграх Тома,

він засуджував його витівки і не втрачав нагоди присоромити його за негідну поведінку. Однак Том ніколи не ображався на нього й щиро любив Блайфіла як рідного брата.

З дитинства Том товаришував із Софією, донькою сусіда Олверті — заможного сквайра Вестерна. Вони багато часу проводили разом і стали справжніми друзями.

Для виховання юнаків Олверті запросив до будинку богослова Твакома й філософа Сквейра, які висували перед своїми учнями єдину вимогу: вони повинні бездумно зазубрювати їхні уроки і не мати власної думки. Блайфіл з перших же днів завойовує їхню симпатію. Однак Тому нецікаво повторювати за обмеженими та недалекими наставниками прописні істини, і він знаходить для себе інші заняття.

Він проводив увесь вільний час у будинку бідного сторожа, родина якого помирає від голоду. Юнак намагався допомогти нещасним, віддаючи їм всі свої кишенькові гроші. Дізнавшись про те, що Том продав свою Біблію та коня, подарованого йому Олверті, а виручені гроші віддав родині сторожа, Блайфіл та вчителі вважали вчинок юнака гідним осуду, тоді як Олверті вражений добротою свого улюбленця. Була ще одна причина, яка змусила Тома так багато часу проводити в родині сторожа: він закоханий у Моллі, одну з його доньок. Безтурботна та легковажна дівчина відразу ж приймала його залицяння, і незабаром її родина дізналася про вагітність Моллі. Ця звістка миттєво поширилася околицею. Софія Вестерн, вже давно закохана в Тома, у відчаї. Він же звик бачити у ній виключно подругу своїх дитячих років, і лише тепер помітив, наскільки вона вродлива і приваблива. Непомітно для себе самого Том все більше прив'язується до дівчини, і з часом ця прихильність переросла в кохання. Том нещасний, оскільки розумів, що тепер зобов'язався одружитися із Моллі. Справа набула несподіваного обороту. Том став свідком обіймів Моллі та вчителя Сквейра. Через деякий час він дізнається, що Моллі вагітна зовсім не від нього, тому вважав себе вільним від будь-яких зобов'язань перед нею.

Тим часом сквайр Олверті важко захворів. Відчуваючи наближення смерті, він віддає останню вказівку стосовно спадку. Один лише Том, віддано люблячий свого названого батька, сумував і тужив, в той час як інші, в тому числі і Блайфіл, занепокоєні були виключно своєю часткою у спадку. До будинку приїхав посильний й приносить звістку про те, що Бріджет Олверті, яка на декілька днів залишала маєток, несподівано померла. Ввечері того самого дня сквайру стало краще і він одужав. Том настільки щасливий, що навіть смерть Бріджет не могла затьмарити його радості. Бажаючи відсвяткувати одужання названого батька, він напився, що викликав гострий осуд оточуючих.

Сквайр Вестерн мріяв віддати доньку заміж за Блайфіла. Ця справа здався йому надзвичайно вигідною, адже Блайфіл— спадкоємець великої частини спадку Олверті. Крім того, Блайфілу вдалося переконати сквайра в тому, що Том радів його смерті і тому, що незабаром стане володарем великого спадку. Повіривши Блайфілу, розгніваний сквайр наказав юнаку залишити його будинок.

Том написав Софії прощального листа, розуміючи, що, незважаючи на його пристрасне кохання до неї, тепер, коли він приречений на блукання і злиденне життя, не мав права розраховувати на її прихильність та просити її руки. Він залишив маєток, прагнучи стати матросом. Софія, втративши надію переконати батька не видавати її заміж за ненависного їй Блайфіла, таємно залишила свій маєток.

У провінційному готелі Том випадково зустрів Партріджа, того самого вчителя, якого Олверті колись вислав з рідного села, вважаючи його батьком знайди. Парт-рідж переконав юнака в тому, що постраждав безвинно, і попросив дозволу супроводжувати його у мандрах.

На шляху Том врятував від рук гвалтівника жінку, місіс Вотерс, яка, користуючись нагодою, звабив юнака у готелі.

У цей час Софія, яка прямувала до Лондона в надії знайти притулок у старої приятельки їхньої родини, також зупинилася у ептонському готелі і з радістю дізналася, що Том знаходиться серед його пожилців. Однак, почувши про поведінку коханого, розгнівана дівчина на знак того, що їй все відомо, залишала у його кімнаті свою муфту і зі сльозами на очах поїхала з Ептона. За збігом обставин у тому ж готелі зупинилася і кузина Софії, місіс Фітцпатрік, що втікала від свого чоловіка, негідника та розпусника. Вона запропонувала Софії разом сховатися від переслідувачів. Відразу ж після від'їзду дівчат до готелю приїхали розгніваний батько Софії та містер Фітцпатрік.

Вранці Том здогадався, чому Софія не захотіла його бачити, і у відчай залишив готель, сподіваючись наздогнати свою кохану та отримати пробачення. У Лондоні Софія знайшла леді Белластои, яка дізнавшись про її історію, обіцяла допомогти.

Том із Партріджем незабаром також прибула до Лондона. Після тривалих пошуків Тому нарешті вдалося натрапити на слід коханої, проте її кузина та леді Белластон перешкоджають їхній зустрічі.

У будинку, де Том із Партріджем знімали кімнату, проживав містер Найтінгейл, з яким Том швидко потоваришував. Найтінгейл та Нансі — донька їхньої господині, місіс Міллер, покохали одне одного. Том дізнався від приятеля, що Нансі вагітна. Однак Найтінгейл не міг одружитися із нею, оскільки боявся батька, який знайшов для нього заможну наречену і, бажаючи прибрати до своїх рук посаг, наполягав на негайному весіллі Найтінгейл підкорився долі і таємно залишив оселю місіс Міллер. У листі, адресованому Нансі, він пояснив причини свого зникнення. Том дізнався від місіс Міллер, що її Нансі, яка віддано кохала Найтінгейла, отримавши його прощального листа, намагалася накласти на себе руки. Він відправився до батька свого легковажного приятеля і повідомив йому, що Найтінгейл уже заручений із Нансі. Найтінгейл-старший покорився перед невідворотністю, а місіс Міллер та її донька з поспіхом готувалися до весілля. Віднині Нансі та її матір вважали Тома своїм рятівником.

Водночас до Софії залицявся заможний лорд Фелламор. Він зробив їй пропозицію, однак отримав відмову.

Том відвідав місіс Фітцпатрік, щоб поговорити з нею про Софію. Виходячи з її будинку, він зустрівся з її чоловіком. Розгніваний (він нарешті натрапив на слід втікачки і дізнався, де вона живе), Фітцпатрік прийняв юнака за її коханця та образив його. Том вимушений витягти шпагу, прийняти виклик. Коли Фітцпатрік спав, поранений шпагою Тома, їх зненацька оточив натовп хлопців. Вони схили Тома, віддали констеблю, який відвів його до в'язниці. Виявилось, що Фелламор підіслав декількох матросів та наказав їм завербувати Тома на корабель, даючи їм зрозуміти, що прагне позбавитися його, вони ж вирішили просто віддати Тома поліції.

До Лондона приїхав батько Софії, містер Вестерн. Він знайшов доньку і повідомив їй, що до того часу, поки не приїдуть Олверті та Блайфіл, дівчина буде сидіти під домашнім арештом і чекати на весілля. Леді Белластон, вирішивши помститися Тому, показує Софії його листа із пропозицією руки і серця. Незабаром дівчина дізналася про обвинувачення Тома у вбивстві. Приїхав Олверті з племінником і зупинився у місіс Міллер. Олверті — її давній благодійник, він допомагав бідній жінці, коли в неї помер чоловік і вона залишилася без засобів для існування з двома малолітніми дітьми на руках. Дізнавшись про те, що Том — прийомний син сквайра, місіс Міллер розповіла йому про благородство юнака. Однак Олверті ще вірив наклепу, і все розказане його не тішило.

Найтінгейл, місіс Міллер та Партрідж часто відвідували Тома у в'язниці. Незабаром до нього приїхала та сама місіс Вотерс, випадковий зв'язок з якою привів до сварки з Софією. Після того як Том залишив Ептон, місіс Вотерс познайомилася там із Фітцпатріком, стала його коханкою та поїхала разом з ним. Юнак із полегшенням дізнається, що Фітцпатрік живий і неушкоджений. Партрідж, який також прийшов його відвідати, повідомив йому, що жінка, яка називала себе місіс Вотерс, насправді Дженні Джоне, рідна мати Тома, Том збентежений: він мав зв'язок з рідною матір'ю. Партрідж, який ніколи не вмів

тримати язика за зубами, розповів про це Олверті, і той вирішив, не гаючи часу, викликати місіс Вотерс до себе. Дженні вирішила відкрити таємницю того, що їй відомо. Виявилось, що ні вона, ні Партрідж не мали жодного відношення до народження дитини. Батько Тома — син друга Олверті, який колись прожив рік у будинку сквайра і помер від віспи, а мати не хто інша, як рідна сестра сквайра — Бріджет. Боячись осуду брата, Бріджет приховала від нього, що народила дитину, і за велику винагороду вмовила Дженні підкинути хлопчика до їхнього будинку. Старий слуга Олверті, почувши, що сквайр дізнався правду, зізнався господарю, що Бріджет перед смертю відкрила йому свою таємницю і написала братові листа, якого він вручив містеру Блайфілу, оскільки на той момент Олверті був непритомним. Тільки тепер Олверті здогадався про підступність Блайфіла, який, прагнучи прибрати до рук спадок сквайра, приховував від нього, що вони з Томом — рідні брати.

Олверті, дізнавшись всю правду про свого племінника, щиро шкодував про те, що не пробачав йому так довго. Оскільки Фітцпатрік не висунув Тому ніяких звинувачень, його звільнили із в'язниці. Олверті попросив пробачення у Тома, але благородний юнак ні в чому його не звинувачував.

Найтінгейл розповідав Софії про те, що Том і не збирався одружуватися із леді Белластон, оскільки це він, Найтінгейл, підмовив Тома написати їй того листа, який вона бачила. Том прийшов до Софії та знову просив її руки. Сквайр Вестерн, дізнавшись про намір Олверті зробити Тома своїм спадкоємцем, з радістю дав згоду на їхній шлюб. Закохані після весілля поїхали до селища і щасливо стали жити подалі від міської колотнечі.

Роман епохи Відродження Філдінг-реаліст перетворює у якісно новий жанр і небезпідставно називає себе творцем нової галузі з літературної майстерності («... Foras I am, inreality, thefounderof a newprovinceofwriting, so I amatlibertytomakewhatlaws I pleasetherein»). На думку одного з корифеїв світового літературознавства М. М. Бахтіна, основоположніпраці якого перекладені англійською мовою, жанрова своєрідність «Тома Джонса»

полягає у тому, що у цьому творі актуалізовані найкращі риси декількох романних різновидів, а саме:

- 1) роману подорожей (роман странствований),
- 2) роману випробувань (роман испытаний),
- 3) біографічного роману (биографический роман)
- 4) роману виховання (роман воспитания).

На нашу думку, «Історія Тома Джонса» є яскравим прикладом змішаного типу тексту, у якому легко простежуються «світлі активні» і «веселі» контексти, що є свідченням багатства авторського задуму та цільового налаштування на широке коло читачів.

Відтворюючи гуманістичний характер політичних та філософських поглядів просвітників, Філдінг у 1-му розділі I книги «Тома Джонса» проголошує, що має намір писати про «людську природу» («The provision then which we have here made is no other than HUMAN NATURE»). Свідченням цього є і епіграф до роману: «Бачив звичаї різних людей». Уся система образно-художніх засобів у аналізованому тексті підпорядкована цій комунікативно-прагматичній авторській інтенції.

Говорячи про специфіку «романного слова», М. М. Бахтін пише про розташування мови прозаїка за ступенями більшого чи меншого ступеня близькості до автора та його кінцевої мети. Дослідник зауважує, що одні моменти мови висловлюють смислові інтенції автора прямо, інші – ці інтенції заломлюють («преломляють»), а відбувається це тоді, коли слова акцентуються автором гумористично, іронічно або пародійно. На думку М. М. Бахтіна, така переакцентуація лексики особливо притаманна англійському гумористичному романові, засновником якого вважається Генрі Філдінг.

М. Прайс зауважує з цього приводу про те, що ясність задекларованої Філдінгом манери літературного письма сприяє протиставленню прямого значення слів їхньому прихованому підтекстові. А І. Уотт у своєму дослідженні стверджує, що іронія у XVIII столітті в Англії не лише створила

передумови, а й стимулювала розвиток такого різновиду прози, котрий акцентовано наголошував на подвійності значення слів.

Однак, на думку Г.Хетфілда, котрий аналізує наведені вище тлумачення у своїй монографії, ці літературознавці не згадують про те, що іронія для тогочасних письменників була не лише джерелом формування нового стилю, а подекуди і критикою останнього – або, точніше, критикою мовної недовершеності, яка була актуалізована за допомогою цього стилю.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ I

Філдінг ніколи не припиняв писати сатири як політичні, так і на сучасну йому мистецтво і літературу. Його Трагедія трагедій «Хлопчик-мізинчик» (для якої Вільям Хогарт виконав дизайн фронтиспис) мала, наприклад, досить непоганий успіх для друкованої п'єси. Він також публікувався в журналах-щоденниках. Філдінг писав для періодичних видань, як правило, під псевдонімом «Капітан Геркулес Вінегар» (Captain Hercules Vinegar). В кінці 1730-х і на початку 1740-х Філдінг продовжував викладати свої ліберальні і антиякобітські погляди в сатиричних статтях. Майже випадково, позаздривши успіху роману Семюела Річардсона «Памела», в 1741 Філдінг починає писати романи і його першим великим успіхом став роман «Шамела», анонімна пародія на мелодраматичний роман Семюела Річардсона. Ця сатира слід еталону знаменитих «консервативних» сатириків попереднього покоління (зокрема, Джонатана Свіфта і Джона Гейя).

Його анонімно опублікований в 1746 «Жінкоподібний чоловік» (The Female Husband) є вигаданою розповіддю про знамениту справу, коли жінка-трансвестит була засуджена за примус іншої жінки обманом одружитися. Незважаючи на те, що ця тема займає незначне місце в творчому доробку Філдінга, вона узгоджується з його постійним інтересом до теми шахрайства, обману, облуди.

Краща робота Філдінга, «Том Джонс» (1749) - це ретельно побудований шахрайський роман, заплутано і забавно оповідає про те, як знайда досяг успіху. Дружина Філдінга, Шарлотта, яка послужила прототипом героїнь в романах «Том Джонс» і «Амелія», померла в 1744. Через три роки Філдінг, нехтуючи громадською думкою - одружився з колишньою служниці Шарлотти, Марії, яка була вагітна.

Незважаючи на це, його послідовний анти-якобізм і підтримка Англійської церкви сприяли тому, що рік потому Філдінг був призначений Головним суддею Лондона, і його літературна кар'єра пішла в гору. Об'єднавшись зі своїм молодшим братом Джоном, він допоміг утворити в 1749 підрозділ «шукачів» з Боу-стріт (TheBowStreetRunners), зване багатьма першим поліцейським підрозділом Лондона. У січні 1752 року Генрі Філдінг зайнявся періодикою - виходять раз в два тижні журналом під назвою «Ковент-Гарден», який він публікував під псевдонімом «сер Олександр Дроукансір, КНТ. Цензор Великобританії »до листопада того ж року. У цьому журналі Філдінг кинув виклик «армії з Граб-стріт» і сучасним письменникам періодичних щоденних видань. Цей конфлікт, в кінцевому підсумку привів до Бумажної війні 1752-1753 років (PaperWarof 1752-1753).

Генрі Філдінг визначав жанр «Історії Тома Джонса, знайди» як комічну епопею у прозі («comic epic in prose»). Основні ознаки, разом із визначенням цього жанру, були викладені йому передмові до роману «Джозеф Ендрюс» (TheHistoryoftheAdventuresofJosephAndrewsandHisFriend, Mr. AbrahamAdams, 1742 : «a comic romance is a comic epic-poem in prose; differing from comedy, as the serious epic from tragedy», «In the diction I think, burlesque itself may be sometimes admitted»), а згодом доповнені і розвинуті у вступних розділах до «Тома Джонса» («prosaic comic-epic writing»). Розглядаючи комічну епопею як різновид англійського реалістичного роману у період його становлення, літературознавці користуються терміном «роман» і, наслідуючи видавців, скорочують автентичні версії назв романів лише до імен їх головних

героїв так, як це зроблено на обгорткових сторінках видань, опублікованих після смерті(за життя заголовки залишали у повній авторській редакції) письменника.

Генрі Філдінг не випадково називав свої романи «комічними епопеями». Сміх як ефективний засіб боротьби з марнославством посідає важливе місце в естетичній системі поглядів просвітників. Філдінг стає творцем нового жанру і, як наслідок, нового стилю англійської художньої прози. Звертаючись до комічного роману, котрий, згідно з визначенням багатьох його сучасників, розглядався як «низький» жанр літератури, він робить свої твори зрозумілими для широкої читацької аудиторії.

Проголосивши провідною темою «Історії Тома Джонса, знайди» розмаїття людської природи («... Human Nature, tho' here collected under one general name, is such prodigious variety»), Філдінг і у комічному притримується природного способу її імітації, визначаючи для себе манірне удавання єдиним джерелом воістину смішного («The only source of the true Ridiculous (as it appears to me) is affectation») і «From the discovery of this affectation arises the Ridiculous»). Бідність і потворність не можуть бути предметом висміювання, оскільки остання викликає відразу, а перша – співчуття. І Генрі Філдінг свідомо виключає з кола комічних об'єктів такі явища, які слугують предметом сатири. Комізм філдінгових романів заснований на актуалізації несумісності внутрішнього світу персонажів з удаванням (pretence).

Актуалізація комічного ефекту може відбуватись на різних лінгвостилістичних рівнях тексту:

- фонографічному,
- морфологічному,
- лексичному,
- синтаксичному,
- композиційному,

- екстралінгвальному.

У подальшому нашому дослідженні ми задіяли такі робочі терміни, як мікроконтекст слова, макроконтекст фрагмента тексту і мегаконтекст літературного твору в цілому.

Ми беремо до уваги частину мови як найбільш прагматично релевантну одиницю інформативності тексту та застосовуємо принцип асоціативності лексичних значень, що надає можливість аналізувати не лише синонімічні, а й ідентичні чи наближені за значеннями слова. В «Історії Тома Джонса, знайди» провідна роль в актуалізації комічного ефекту належить лексико-морфологічному та семантико-асоціативному рівням тексту. Ця обставина значною мірою пояснюється процесами мовного розвитку, що мали місце в Англії у XVIII столітті.

РОЗДІЛ II. ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ

2.1 Історія інтермедіальності та її існування, як категорія літературознавства й медіології

Увагу до інтермедіальних студій, що посилилася в останнє десятиліття в літературознавстві, можна пояснити кількома чинниками. По-перше, сучасна людина, яка живе в медіатизованому суспільстві, схильна досліджувати феномени, що постають на межі між науками, дисциплінами, видами діяльності й, зокрема, видами мистецтва. Наукове дослідження семантики порубіжжя корелює зі статусом самого дослідника, який зник осмислювати себе в центрі, на який спрямована інформація багатьох медіа в широкому розумінні цього слова (поки що будемо розуміти під цим словом джерело інформації взагалі). По-друге, початок ХХ століття продемонстрував стрімкий розвиток гібридних видів мистецтва, які можна вивчати, добре знаючи ті елементи, з яких їх створено. По-третє, дається взнаки тенденція до зменшення ваги літератури як виду мистецтва, що зумовлено послабленням її пізнавальної функції: письменство перестало бути головним джерелом знання про світ. Щоправда, зворотнопропорційно збільшилася естетична функція художнього тексту, який часто має вихід на інші види творчості. По-четверте, дослідження інтертекстуальності як

одного з панівних напрямів у сучасній науці в певному сенсі вичерпало себе, і науковця почали цікавити не зв'язки між текстами, а зв'язки тексту з «простими» видами мистецтва, такими, як живопис і музика, і складними, як, наприклад, кінематограф.

Усе це змушує розглянути інтермедіальність як маркер, що відображає тенденції розвитку сучасної цивілізації та культури. При цьому саме література порівняно з іншими видами мистецтва активніше акумулює в собі міжмистецькі зв'язки, тому дослідження аналізованого явища в музикознавстві чи мистецтвознавстві є не такими поширеними. Здатність слова, словесного образу відображати широкий спектр людських емоцій, думок, підсвідомих і свідомих порухів вкотре робить студії письменства актуальними і сучасними.

Обговорювана проблема неодноразово порушувалася в українському літературознавчому дискурсі (студії Лесі Генералюк [11], Елліни Циховської [9], Лариси Волощук [10], Віри Просалової [12] тощо), однак досі актуальною лишається проблема чіткої дефініції поняття «інтермедіальність» з урахуванням багатьох його аспектів у контексті теорії й філософії медіа. Це і визначає першу мету статті. Друга мета – виявити етапи та екстремуми взаємодії мистецтв в історії нової української літератури.

В історії науки існувало багато спроб наблизитися до адекватної номінації взаємодії мистецтв, запропоновані терміни розкривали окремі аспекти проблеми: інтеркорпоральність, інтерхудожність, трансакціонізм, трансмедіальність, інтерсеміотичність, інтеркультуральність, інтерсуб'єктність тощо.

Традиційно вважають, що термін «інтермедіальність» увів Ааге (Oge) А.Ханзен-Льове в статті «Проблема кореляції словесного та зображального мистецтв на прикладі російського модерну» (1983). Однак подальше дослідження генези поняття виявило, що ще в 1965 році Д.Хіггінс вжив слово «intermedia», під яким мав на увазі злиття кількох видів мистецтва. Сам Д.Хіггінс посилається на доробок письменника-

романтика С.-Т.Кольріджа, який у 1812 році застосував слово «intermedium» у його автентичному значенні—«посередник» [9, с.52]. Префікс «інтер» у цих лексемах означає «між», тобто дослівно «інтермедіальність» може бути перекладена на українську мову як «міжмедіальність». Термін утворився, очевидно, за аналогією до поняття «інтертекстуальність», коли актуальною стала потреба розмежування міжтекстових і міжмистецьких зав'язків.

Щодо складника «media», то він є множиною до слова «medium», що вперекладі з латини означає «середина», «середній». Цей корінь є твірною базою для слів, які згодом були адаптовані українською мовою: медіана, медіум, медієвістика, медіокритас, мас-медіа, мультимедіа тощо. Таке розгалужене словотвірне гніздо вводить поняття «інтермедіальність» до системи сучасної інтердисциплінарної термінологічної парадигми.

Варто зазначити, що прагнення порівнювати різні види мистецтва виникло в європейській цивілізації ще в античні часи, але лише наприкінці ХХ століття з'явилися передумови для появи й активного використання цього терміна. До цього спричинилася передусім трансформація уявлення про саме мистецтво, яке стали тлумачити як зливok інформації, повідомлення, месидж, виходячи з постструктуралістських викладів. Мистецтво – це медіа, посередник, точка «зустрічі» матеріального (фізичний носій інформації) та духовного (сама інформація). Терміни «взаємодія мистецтв», «синтез мистецтв», «взаємопроникнення мистецтв» вичерпали свій лексичний потенціал, зіткнувшись зі специфікою нових видів творчості (наприклад, нет-арт, стріт-арт), хоча й досі активно вживаються в мистецтвознавчих студіях. Шлях до інформаційного суспільства позначився технізацією багатьох сфер життя, зокрема, науки і мистецтва, які вимагали нової термінології, підвалини якої закладали ще структуралісти. Сучасна теорія медіа неодноразово намагалася перевести постановку питання в філософську площину [13], відштовхуючись від концепції М.Маклюена,

який своїм висновком «Medium is the message» спровокував появу цілого філософського дискурсу. На думку дослідника, «засіб комунікації (медіа) є повідомленням [...] це означає, що особистісні й соціальні наслідки будь-якого засобу комунікації, тобто будь-якого нашого розширення назовні, витікає з нового масштабу, що його приносить кожне таке розширення або нова технологія» [Цит. за вид.: 13, с.11]. Щоправда, в започаткованому дискурсі «модальності» медіа (Л.Еллестрьом) у значенні виду мистецтва відведено не першорядну роль.

Існують різні погляди на кореляцію понять «інтермедіальність» та «інтертекстуальність». Одні дослідники вважають «інтермедіальність» гіпонімом до поняття «інтертекстуальність», решта зараховують ці терміни до окремих галузей науки. Очевидно, друга позиція має більше аргументів, оскільки міжмистецькі зв'язки мають ширший контекст, вимагають від дослідника більшої ерудиції й спеціальної підготовки.

З огляду на все, сказане вище, видається важливим конкретизувати визначення поняття «інтермедіальність». За А.Ханзен-Льове, інтермедіальність – це переклад (з мови одного виду мистецтва на мову іншого) в межах однієї культури або об'єднання між різними елементами мистецтва в мономедійному (література, живопис тощо) або мультимедійному (театр, кіно тощо) тексті [12]. Отже, ключовим словом у цій дефініції є «переклад», однак, як показує практика, переклад є складником концепту з ширшим семантичним полем – взаємодія. Тому коректним буде визначення однієї з провідних дослідниць інтермедіальності в російському літературознавстві Н.Тішуніної: «У вузькому сенсі інтермедіальність – це особливий тип внутрішньотекстових взаємозв'язків в художньому творі, що базується на взаємодії художніх кодів різних видів мистецтва» [15]. В українському літературознавстві альтернативною є дефініція В.Просалової: «Інтермедіальність – це спосіб кореляції мистецьких явищ, наявність у художньому творі елементів, транспонованих з інших видів мистецтва» [14, с. 26].

Крім того, слід враховувати, що інтермедіальність –це не тільки явище культури, а й методологія літературознавчого аналізу, який базується на типології міжмистецьких зв'язків. Серед багатьох запропонованих, на нашу думку, слушною є типологія А.Ханзен-Льове, в якій інтермедіальність виявляється на таких рівнях:

1. Перенесення мотивів із однієї художньої форми в іншу.
2. Переклад конструктивних принципів, коли прийоми із одного виду мистецтва переносяться в інше.
3. Проекція концептуальних моделей, що «експліцитно сформульовані у вигляді теоретичного дискурсу або імпліцитно реконструйовані з наративних чи імагінативних текстів, на художні, музичні чи кіно-тексти, які завдяки цьому зберігають характер "апелятивних" чи демонстративних артефактів» [16, с.40–42].

Огляд історії нової української літератури дає підстави виділити періоди, коли інтермедіальність ставала концептуальним елементом, який з'єднував різні види мистецтва. Рівень потреби в інтермедіальності, ступінь її наявності в культурі пропонуємо означувати поняттям «індекс». Отже, зростання індексу інтермедіальності вперше виразно помічаємо в творчості Т.Шевченка – поета, художника, чудового виконавця українських народних пісень. Дослідження цієї проблеми пропонує Леся Генералюк у монографії «Універсализм Шевченка» [11]. Актуалізація міжмистецьких зв'язків безпосередньо пов'язана із масштабами універсального художнього мислення поета-пророка.

Вдруге індекс інтермедіальності досягає екстремуму на межі ХІХ–ХХ століть у період стрімкого розвитку модернізму. Леся Українка, Василь Стефаник, Ольга Кобилянська, Михайло Коцюбинський, поети-

молодомузівці розширювали межі мистецького світобачення за рахунок «простих» мистецтв, передусім музики та живопису. Звернення митців до зображення Суб'єкта, що лежить в основі модернізму, ініціював естетичний пошук.

Третім періодом, на який варто звернути увагу, –20–30-ті роки ХХ століття. Революція і громадянська війна, повернення до мирного життя митців Розстріляного відродження, захоплення надією на прихід нової ери створювали умови для розвитку всіх сфер художньої творчості й перегуки між ними. Одним із найцікавіших явищ того часу слід назвати поезомалярство футуристів. Не останню роль зіграв і кінематограф, який оновив мистецтво загалом.

Четвертий етап – українська еміграційна література, представлена іменами Є.Маланюка, Оксани Лятуринської, Емми Андіївської, Віри Вовк, Святослава Гординського тощо. На цю тему написана монографія Віри Просалової «Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури» [14].

Інтермедіальність у творчості українських шістдесятників заслуговує на окрему увагу. Аналіз письменства тих часів відкриває опозицію естетика/ідеологія. Важливим складником естетики стає інтермедіальність, яка об'єднує представників різних мистецтв, формує специфічну духовну атмосферу (наприклад, діяльність клубу «Сучасник»). Зростання індексу відбувається завдяки прагненню употужнити естетичну функцію літератури, яка протиставляє себе панівній ідеології.

І, нарешті, не можна оминати інтермедіальність епохи постмодернізму, коли поняття медіа дістає нового осмислення, а мистецький твір розглядається як одне з джерел інформації. Пропонований теоретичний огляд проблем інтермедіальності, на нашу думку, дає можливість переконатися в актуальності й перспективності дослідження міжмистецьких кореляцій в українській літературі ХІХ–ХХ століть, а також у добу постмодернізму,

коли сама постать людини стає інтермедіальною в найширшому значенні цього слова.

Із часів Арістотеля наука цікавиться взаємозв'язком літератури з іншими видами мистецтва, але й досі це явище висвітлене недостатньо, хоча в компаративістиці другої половини ХХ ст. виділився окремий дослідний напрям - міжмистецьке порівняння (англ. *interart comparison*) [29].

Як зазначив Д. Наливайко, затримувало вивчення цієї проблематики те, що трактували її по-різному. Європейська традиція, зокрема французька, зараховувала її до галузі естетики, а американська наукова думка - до літературознавства. Поступово американська концепція почала переважати, і з 1960-х років з'явилися праці, в яких взаємини літератури з іншими мистецтвами трактують як літературознавчу проблему. З-поміж публікацій цього напрямку Д. Наливайко виділив працю «Порівняльне літературознавство: метод і перспективи» (1961), автор якої Г. Ремак «визначив вивчення зв'язків і взаємодій літератури з іншими мистецтвами й сферами виховно-практичної діяльності як одну із двох основних складових порівняльного літературознавства поряд з вивченням міжлітературних відносин, на яких традиційно зосереджувалася увага»

Історія мистецтв і взаємин між ними тісно зв'язана з естетичними уявленнями. Як зазначають дослідники, в давньогрецькій міфології, зокрема в міфі про Аполлона, спершу була тільки одна муза. Сам Аполлон - «бог світової гармонії і мистецького оформлення світу та життя [...] без будь-якої індивідуальної форми й образу (опікун календарних дат і угод, бог оракулів і пророків, бог «очищення») [...] виступає переважно покровителем мистецтва, особливо поезії, музики й танцю». Отже, тут маємо явище синкретизму - початкової єдності, нерозчленованості мистецтв у первісному ритуалі. Гомер згадує то одну, то кілька муз, але не називає їхніх імен. Згодом (зокрема в поемі «Труди і дні» Гесіода) кількість їх зросла до дев'яти, кожна стала опікункою певних видів і навіть жанрів мистецтва. Кліо - муза історії, Евтерпа - опікунка ліричної поезії, Талія - комедії, Мельпомена - трагедії, Терпсихора - танцю,

Ера- то - любовної поезії, Полігімнія - спершу танцю, а потім пантоміми, Уранія - астрономії, Каліопа - епічної поезії. Аполлон був Музагетом, тобто проводирем муз. Мешкали музи на горі Гелікон поблизу Кастальського джерела. їм будували храми. В Римі муз називали каменами. Сьогодні слова «муза» та «камена» вживають на означення натхнення.

Класифікацію мистецтв за принципом їх спорідненості й відмінності розробив Арістотель у «Поетиці» (між 336-322 рр. до н. е.), зіставивши поезію з музикою, а музику з архітектурою і скульптурою. Тут треба зауважити, що в Античності й Середньовіччі панувало розуміння мистецтва, значно відмінне від сучасного: античне мистецтво - грецьке *techné* й латинське *ars* - означало вміння змайструвати якийсь предмет за допомогою певних правил. Через те що поезія не належить до сфери ремісничої вправності, а постає з наснаги Муз, її разом з музикою зараховували не до майстерності (мистецтва), а до сфери натхнення. Для зближення поезії та музики і протиставлення їх обох пластиці були, за спостереженням польського естетика Владислава Татаркевича, такі підстави: сукупне їхнє практикування (тодішня поезія була співана, а музика - вокальна), акустичне (слухове) сприймання і подібний психологічний ефект (музика й танець, на противагу архітектурі чи скульптурі, є джерелом шалу та захвату, що й відділяє їх од пластики і наближує до поезії)

Однак стародавні помітили й подібність між поезією і живописом, окресливши її в такому образному трактуванні: малярство - це «німа поезія», а поезія - «ословлене малярство». Це визначення, яке Плутарх («Про славу афінян») приписує грецькому поету Симонідові Кеоському (556-468 до н. е.), пізніше виклав Горацій у своєму посланні до Пісонів «Про поетичне мистецтво» в поетичній формулі: «*ut pictura poesis*» (вірш 361-й).

Навколо цих образних формул розгорнулася полеміка в добу Класицизму і Просвітництва. Найважливіша тогочасна праця, присвячена специфіці літератури та образотворчого мистецтва, - трактат німецького письменника й естетика Г.-Е. Лессінга «Лаокоон, або Про межі живопису й поезії» (1766). Цей твір став етапним у розвитку естетичної думки в

новочасній Європі. Лессінг категорично заперечив погляд щодо тотожності законів літератури та образотворчого мистецтва, який утвердився ще з античних часів, і виступив проти тих авторів, які «то силкуються убгати поезію в тісні рамки малярства, то заповнюють малярством увесь терен поезії». Аналізуючи твори літератури (зокрема «Іліаду» Гомера) та образотворчого мистецтва (статую Лаокоона), вчений дійшов висновку, що специфіка кожного виду мистецтва зумовлена своєрідністю відповідних мистецьких засобів: об'ємні форми й кольори дають змогу скульпторові чи маляреві будувати просторовий образ, а слова, які звучать у часовій послідовності, надаються для творення поетичної розповіді, а не опису.

Лессінг навів епізод з четвертої книги «Іліади», у якому розповідається про Пандара, що береться за лук, накладає стрілу, натягає тятиву з волової шкіри, і зображено, як гостродзьоба стріла летить у ворожий натовп. Маляр відмовиться від такого епізоду, бо не зможе передати його засобами свого мистецтва, і радше звернеться до опису бенкету богів:

Хоч обидва сюжети, оскільки вони видимі, придатні для відтворення засобами малярства, та все ж між ними є важлива різниця: перший сюжет дає видиму поступову дію, що її поступові відтинки розгортаються один за одним у часі; а другий, навпаки, - видиму застиглу дію, що її окремі відтинки розгортаються один побіч одного в просторі. Та оскільки малярство мусить цілком відмовитися від зображення в часі, [...] воно повинне вдовольнитися тими діями, що відбуваються одночасно одна побіч одної...

Іншими словами, «часова послідовність - царица поетова, просторова - царица малярева». Це важливе положення підкреслило принципову відмінність структур двох мистецтв - поезії і живопису.

Співвідношення поезії і музики також не залишилося поза увагою тодішніх дослідників. Серед праць, присвячених цьому питанню, - трактат Дж. Броуна «Роздуми про поезію й музику...» (Лондон, 1763). За словами російського дослідника М. Алексеєва, Броун «поставив перед собою три основні завдання:

- 1) вказати на нерозривну злитність музики й поезії на початкових стадіях людської культури;
- 2) з'ясувати причини, які викликали згодом їхнє взаємовідокремлення;
- 3) накреслити шляхи їхнього можливого об'єднання у майбутньому в якомусь "новому роді" мистецтва». Трактат Броуна, як стверджує Д. Наливайко, викликав значний резонанс у Європі, був перекладений французькою, італійською та німецькою мовами і став першим начерком теорії первісного синкретизму, яку згодом розробив російський учений А. Веселовський.

Новий поштовх дослідженню взаємин між різними мистецтвами пов'язаний з романтизмом. Тут маємо низку принципових відмінностей од теорії класицизму, яка базувалася на нормативності кожного виду мистецтва, кожного роду і жанру, їхньої відповідності певному канону, який не допускав змішування та взаємодії різних жанрових та родових елементів. Романтизм руйнує цю чітку регламентацію, розмиває класифікаційні межі. Мистецька практика романтиків тяжіє до створення гібридних жанрів, зокрема таких, як ліро-епічна поема, філософська лірика, історична романістика.

Увага романтиків до музики пояснюється тим, що в ній найповніше виражалось емоційне життя людини, вивільнене з рамок класицистичного культу розуму [25]. Ці зміни в ієрархії мистецтв відзначив у «Лекціях з естетики» Гегель. У зв'язку зі своєю ідеалістичною концепцією Гегель розмірковує над трьома основними видами мистецтва - образотворчістю, музикою і поезією. Кожне мистецтво прив'язане до однієї із трьох стадій історичної еволюції світового духу. Не погодившись із визначеннями літератури як мистецтва часового і малярства - як просторового, що їх запропонував Лессінг, німецький філософ визначив для поезії привілейований

статус усезагального мистецтва простору й часу, котре об'єднує можливості живопису й музики, якнайповніше виражаючи духовність усього людства й викликаючи і зорові, і слухові враження: коли Гомер описує щит Ахілла, поезія виступає суперником скульптури, а коли він розповідає про мінливу і гнівну вдачу Ахілла, то, немов музикант, стежить за почуттями, що виникають у людській душі. За Гегелем, поетичний образ отримує цей узагальнюючий характер завдяки думці, тобто своїй семантиці, тому його звучанням можна знехтувати.

У цьому контексті заслуговує на увагу праця Івана Франка «Із секретів поетичної творчості» (1898-1899). Як і Г.-Е. Лессінг, І. Франко вбачав специфіку кожного з мистецтв у властивих їм матеріальних знакових засобах створення і передачі образу. Відповідно до властивостей тих засобів дослідники ділять мистецтва (види мистецтва) на просторові (скульптура, живопис, архітектура, мистецьке фото, декоративно-ужиткове мистецтво), часові (музика, спів, література) та просторово-часові (хореографія, театр, естрада, цирк, кінематограф, телебачення). Щоправда, ця класифікація не є докладною. Франко, як перед тим Гегель, не поділяв думки Лессінга, що малярство має просторові виміри, а поезія - часові:

...Апелюючи відразу до двох головних наших змислів, до зору і до слуху, поезія лучить у собі дві, на перший погляд [24], суперечні, категорії: простору і часу. Вона може показувати нам речі в спокої, розміщені одні обік одних, і в русі, як одні наступають по одних. Се може декому видатися парадоксальним: ще перед 100 роками Лессінг у своїм «Лаокооні» твердив зовсім не те, вбачаючи власне головну, бодай чи не одинокую різницю між поезією й малярством в тім, що малярство панує виключно в категорії місця, а поезія в категорії часу [...]. Але се становище вже давно пережилося і потребує значної поправки

Згодом дискусію про відмінності й подібності між мистецтвами, їх мовами і часопросторовими аспектами підхопили формалісти, структуралісти й семіотики. З тих дискусій сучасна компаративістика успадкувала широке

коло дослідної проблематики, зокрема такі питання, як відповідність мистецтв, їхня взаємодія і синтез, інтермедіальний характер міжмистецьких зв'язків.

Відповідність мистецтв (англ. *correspondence of the arts*, франц. *correspondance des arts*) - це співвідношення між різними мистецькими галузями, вивчення їхньої специфіки й аналогій в аспектах тематичному, формальному і матеріально-знаковому.

Скажімо, матеріальні засоби створення і передачі малярського образу - колір і лінія. Структурні його параметри: статичність (кольорові плями і лінії нерухомо закріплені на полотні), просторова двовимірність (образні компоненти розташовані вище чи нижче, праворуч або ліворуч), зображальність (тематично асоціюється з цариною зорових вражень); безпосередність зорового сприйняття. Функціональні його характеристики полягають у тому, що під час сприймання статичний малярський образ, скажімо, «Дев'ятий вал» Івана Айвазовського, оживає в уяві глядача, площинне зображення перетворюється у тривимірний чи, точніше, багатовимірний мистецький світ, а саме: виникає враження перспективи, глибини зображення, а над первинними об'єктивними зоровими враженнями напластовуються у глядачевій уяві вторинні, суб'єктивні ефекти, зокрема інші враження: відчуттєві (звукові: рев шторму, скрип човна чи крик чайки; дотикові: удари рвучкого вітру об груди, холодні бризки води на обличчі; запахові й смакові: солоний запах морського повітря), почуттєві (ляк і захват) та інтелектуальні (наприклад, роздуми про одвічний двобій людини з природною стихією).

Про здатність малярського образу залучити глядачеву уяву до співучасті у творчому процесі естетичного сприймання писав І. Франко:

Власне до найкращих тріумфів малярської штуки належить - при допомозі способів, що властиво віддають тільки спокій і нерухомість, - викликати в нашій душі враження руху [...] перед гарними пейзажами ми відчуваємо не раз

свіжий подих холоду, гаряче сонячне проміння, а уява переносить нас чи то в холод під намальованими деревами, чи на запилений шлях, чи на круту стежку, що в'ється ген далеко по склоні гори; ми самі собою вносимо рух у той куточок природи, який закріпив маляр, і власне в тім лежить головне і всім доступне естетичне вдоволення, яке дають нам добрі малюнки

Засоби створення і передачі музичного образу (мелодії) - звук і тиша (пауза). Структурні його параметри такі: він динамічний і має часові виміри (мелодія розгортається в часі: звуки та їхні одночасні поєднання - акорди - йдуть один за одним у часовій послідовності), виражальний (тематично асоціюється зі сферою людських почувань, настроїв) і безпосередньо сприймається слухом. Функціональні характеристики музичного образу-мелодії полягають у тому, що первинні слухові враження здатні провокувати у слухачевій уяві вторинні відчуттєві, почуттєві та інтелектуальні враження. Зрозуміло, що такі вторинні враження мають цілком суб'єктивний характер. Скажімо, під час виконання симфонії «Весна священна» Ігоря Стравінського в одних слухачів виникали ті чи ті зорові враження (стадо слонів, що біжить крізь квітучі джунглі, чи водограй, що піниться на сонці), а в інших вони були відсутні - ці реципієнти насолоджувалися самим звучанням.

Засобом створення і передачі поетичного образу є слово, наша мова, яка має знаковий характер (знак - це будь-який предмет, який виконує комунікативну роль, вказуючи на інший, відсутній предмет). Поетичний текст відчитуємо зором або ж сприймаємо на слух, притім графічне оформлення тексту часто буває розраховане на особливий зоровий ефект (каліграми Г. Аполлінера, футуристичне поезомалярство М. Семенка чи сучасна зорова поезія), а засоби поетичної фоніки викликають слухові враження. Отож завдяки знаковій природі слова поетичний образ є 'Уявним (позбавленим безпосередньої наочності - читач розшифровує його через колективний мовний та літературний код, і він перебуває у читачевій свідомості), неповним (схематичним, за Романом Інгарденом, бо ж вичерпний словесний опис будь-якого предмета неможливий), універсальним (це означає, що поетичний образ

є і зображальним, і виражальним, бо здатен навіювати уяві читача найрізноманітніші відчуттєві, почуттєві та інтелектуальні враження).

У праці «Із секретів поетичної творчості» І. Франко простежує, якими імпресивними (вражальними, сугестивними) засобами текст формує зорові й слухові враження в читача, перетворюючи його на глядача і слухача. Серед прикладів поетичної зображальності і музичності - вступні акорди Шевченкової балади «Причинна», де поєднано динамічні слухові («реве та стогне», «вітер завива», алітерація «р») та зорові («Дніпр широкий», «додолу верби гне високі, горами хвилю підніма») образні деталі, які, до речі, здатні не лише навіювати сильні й різноманітні почуття й думки, що стосуються зображеного світу - стихії розбурханої природи і вірного кохання, а й, завдяки усталеній у суспільстві рецептивній традиції (ті строфи, як відомо, стали народною піснею), символізувати незнищенні духовні цінності.

Кінематограф - це порівняно молоде мистецтво, яке народилося на початку ХХ ст. і стрімко завойовує аудиторію. Його називають синтетичним чи інтермедіальним, оскільки поєднує воно можливості театру (гра акторів), живопису (рухливі картинки-кадри, які динамічно змінюються на екрані, створюючи ілюзію руху), музики (музичний супровід має велике значення в сучасному кіно), літератури (з екрана звучить слово, мовлене персонажами). А ще молодше і популярніше мистецтво - телебачення - стало предметом культурологічної рефлексії як важливий елемент сучасної культури, засіб суспільного спілкування, котрий здатен максимально наблизити глядача до реальності, транслюючи події в актуальному просторі й часі. Відомий американський дослідник Джон Фіске осмислює проблеми семіотичної активності глядачів, спектр телевізійних жанрів, вплив телереклами на культурні смаки тощо.

Швидкий розвиток телебачення, комп'ютерних технологій, інтернету, мультимедій як засобів глобальної комунікації спричинився до виникнення віртуального кіберпростору, чи, за словами Гомі Бгабги, третього простору ("third space"), у якому література втрачає упривілейоване становище й

набуває нових властостей. В інтернеті (лат. *inter* - між, англ. *net* - мережа), чи WWW (World Wide Web - Світова Павутина), за допомогою посилань (лінків) окремі тексти поєднані в текстову мережу - гіпертекст. У такому гіпертексті, доступному по всьому світу через інтернет-мережу, межі текстів розмиті, а провідна роль переходить від автора до читача, котрий замість послідовного, строго регламентованого читання здійснює вільне плавання у практично безконечному кіберпросторі, отримуючи можливість інтерактивного (англ. *interact* - взаємодія) спілкування з іншими користувачами [23].

Чи універсальність красного письменства означає якусь його вищість порівняно з іншими мистецтвами? І навпаки - чи не витіснить літературу, живопис та інші класичні мистецтва найсучасніше з них - кінематограф? Такі запитання, очевидно, некоректні, бо кожне мистецтво дає неповторні естетичні враження, задовольняє специфічні духовні потреби сприймана й тому не може бути заступлене жодним іншим.

Характер міжмистецької взаємодії визначає своєрідність кожної мистецької епохи. Якщо в мистецькому сузір'ї Античності перед вела скульптура, то в Середньовіччі - архітектура. В добу Ренесансу та Класицизму провідне місце посіло образотворче мистецтво й за ним - література, а за часів Романтизму на авансцену виступила музика, ставши центром тяжіння для поезії та інших мистецтв. Реалізм мав літературо-центричний характер, а в добу символізму й імпресіонізму помітним був вплив музики на літературу, а літератури - на символіко-алегоричне малярство таких популярних митців, як Арнольд Беклін (1827-1901), Михаїл Врубель (1856-1910), Густав Клімт (1862-1918), Станіслав Виспянський (1869-1907). У ХХ ст. популярності набули кіно, телебачення й інші візуальні мистецтва, а також розважальна музика.

Взаємозближенню мистецтв значною мірою сприяють митці, що працюють у різних царинах творчості: Мікеланджело - скульптор і маляр, архітектор і поет, Вільям Шекспір - актор і письменник, Тарас Шевченко - маляр і поет, Ріхард Вагнер - композитор і письменник, Іван Карпенко-Карий - актор і комедіограф, Святослав Гординський - поет і маляр, Олександр

Довженко - прозаїк і кінорежисер, а його учень письменник Микола Вінграновський працював у кіно як актор, режисер і сценарист. Однак варто мати на увазі, що творча індивідуальність по-різному може реалізувати своє світовідчуття в різних мистецтвах. Скажімо, як поет Шевченко був яскравим романтиком, а як маляр значною мірою відчував вплив класицистичних традицій.

Важливим чинником міжмистецької взаємодії є творча співпраця митців на міжмистецькому прикордонні. Символістична образність та імпресіоністична настроєвість притаманні символістичній музиці Клода Дебюссі, автора «Прелюдії до "Післяобіднього відпочинку фавна"» (1894) і опери «Пеліас і Мелісанда» (1902) - музичних паралелей до еклоги Стефайна Малларме та драми Моріса Метерлінка. Після першого прослуховування прелюдії С. Малларме писав композиторові:

У вашій ілюстрації - «Прелюдії до "Післяобіднього відпочинку фавна"» - на мою гадку, немає дисонансу з моїм текстом, хіба що ви йдете значно далі, втілюючи тугу й світло - витончено, болісно, щедро

Однак не варто розглядати балет і оперу Дебюссі лишень як музичні ілюстрації до творів письменників. Як доводить Жан Кассу, в обох названих музичних шедеврах сценічне втілення драматичної ідеї здійснене засобами різних мистецтв - слово, танець, музика. Жест, голос, поетичний образ, режисура, володіння оркестром та інструментами - все разом створює ансамбль, що сприймається зовсім інакше, аніж поетичний твір, покладений на музику чи підданий певній обробці. Співпраця учасників цього ансамблю - це не просто арифметична сума зусиль, а новий твір.

Не можна сказати, що музикант додав щось своє до творів поетів. Він просто написав власний, музичний, твір. Він так само характерний для символізму, як і обидва поетичні твори. Два твори Дебюссі, які дублюють назви двох шедеврів символістичної поезії, стали шедеврами символістичної музики. Отже, мав відбутися глибинний збіг між генієм музиканта і генієм обох поетів, щоби результатом зустрічі стали ще два нові шедеври,

самодостатні, самототожні й цілком самобутні.

Поняття «синтез мистецтв» означає поєднання елементів різних мистецтв у єдиному ансамблі. Об'єднання зусиль літератури й образотворчого мистецтва спостерігаємо в ілюстрованих літературних виданнях, літератури й музики - у вокальному жанрі, пластичних мистецтв (архітектури, скульптури, малярства) - в естетичному оформленні докільця. За спостереженнями дослідників, кожне з мистецтв у такому синтетичному цілому пристосовується до інших мистецтв і всього ансамблю, набуваючи особливих властивостей, яких у нього не було за відокремленого існування.

Чимало митців плекає мрії повернути мистецтво до початкового синкретизму, який був зруйнований унаслідок історичного процесу диференціації мистецтв. Скажімо, Ріхард Вагнер прагнув подолати цю роз'єднаність у синкретичному жанрі опери, а у ХХ ст. такі сподівання пов'язують із кінематографом.

Дослідники традиційно ділять мистецтва на односкладові, що спираються на один матеріальний носій образності (слово в літературі, звук у музиці), і багатоскладові (синтетичні), що поєднують кілька різних носіїв образності (такими є архітектурні ансамблі, що «вбирають» у себе скульптуру й живопис; театр і кіномистецтво тощо) Синтетичними є театр, цирк, кінематограф, телебачення.

Завдяки розвитку семіотики - науки про знакові системи, що спиралася на ідеї Ф. де Соссюра, стало можливим говорити про своєрідні «мови» кіно, малярства, архітектури та інших нелітературних мистецтв. Семіотики, як-от Ю. Лотман, ладні трактувати природу не лише синтетичних мистецтв, а й літератури як складну, інтерсеміотичну, з огляду на взаємодію кількох семіотичних кодів (у поезії виголошуваний - це звучання, жести, міміка й сенс, у друкованій - зображення, звучання й сенс), котрі одночасно активізують у сприймана різні органи чуття: зір, слух, уяву [22].

З погляду семіотики, мови різних мистецтв є знаковими системами (кодами), які взаємодіють та перетинаються в різних аспектах і творять спільний мультимедійний простір. Взаємодія знакових систем у цьому просторі стосується творення комплексних форм кодування й перекодування, алюзії, відлуння, комбінації кодів, у зв'язку з чим можна говорити про міжмистецьку інтертекстуальність. Інтерпретуючи малюнок чи архітектурну споруду, ми неминуче спираємося на можливість інтерпретувати інтертекстуальне відношення цього малюнка чи споруди до попередніх «мов» образотворчих чи архітектурних моделей, як і до інших мистецтв.

Фільми, симфонії, будівлі, малярські полотна, цілком подібно до літературних текстів, постійно розмовляють одні з одними так само, як і з іншими мистецтвами.

«Медіи» - це не лише засоби масової комунікації, а й специфічні знакові системи різних мистецтв, які є каналами передачі образної «інформації». Мультимедійність означає узгоджене поєднання в єдиному ансамблі двох чи більше медій, які одночасно сприймаються різними органами відчуттів. Наприклад, витончені орнаментальні прикраси тексту Остромирового євангелія (1056-1057 рр.); комбінація тексту і графічних ілюстрацій Гюстава Доре у французькому виданні «Дон Кіхота» М. Сервантеса (1862-1863 рр.); геппенінг - імпровізована чи спонтанна театралізована акція, елементами якої можуть бути читання поезії, світломузика, танець, фільм, навіть запах; сучасний електронний текст, доповнений невербальними засобами - зоровим образом і звучанням [22].

Відносну відмінність між поняттями «інтертекстуальність» та «інтермедіальність» трактують і таким чином; у системі інтертекстуальних відношень зв'язки (тобто цитування, про яке говорив Р. Варт) вишиковуються всередині одного семіотичного коду, натомість інтермедіальність передбачає організацію тексту через взаємодію семіотичних жанрів різних видів мистецтва. Отож у системі інтермедіальних відношень, як правило, спочатку здійснюється переклад одного мистецького коду в інший, а відтак відбувається

взаємодія, однак не на семіотичному, а на смисловому рівні... Наприклад, опис картини переносить у літературний текст образний смисл кольору, колориту, форми, композиції тощо. Водночас транспонування «візуальних» елементів у вербальний ряд породжує особливий мистецький ефект: втрачається свобода зорових асоціацій, як при сприйнятті малярського полотна, і виникає ланцюг смислових асоціацій. Тому «вербальна» картина ніколи не тотожна «живописній». Ба більше, вербальний образ картини часто протилежний малярському, тому що статика малярського твору замінюється динамікою літературного образу і сюжетною мінливістю. Тому в інтермедіальності маємо справу не з цитацією, а з кореляцією текстів. Можна сказати, що інтермедіальність - це наявність у мистецькому творі таких образних структур, які містять інформацію про інший вид мистецтва.

Міжмистецьку співпрацю і синтез, інтертекстуальність та інтермедіальність можна розглядати й конкретніше - як взаємопроникнення мистецтв, котре спостерігаємо на різних рівнях структури літературного твору.

На рівні графічного оформлення поезія часто використовує зображальні можливості графіки: згадаймо фігурні поезії Джорджа Герберта, Івана Величковського та інших барокових письменників, «Каліграми»

Гійома Аполлінера, «поеземалярство» Михайля Семенка, «конкретну» («зорову») поезію другої половини ХХ ст. [27].

Дотримуючись настанови Верлена, символісти поєднали семантичну багатозначність вірша з витонченою ритмомелодикою.

На рівні образотворення переконливим прикладом співпраці, взаємопроникнення і синтезу мистецтв є живописність просторових, зорових і кольорових, а також відчуттєвих і настроєвих деталей у літературному імпресіонізмі. Імпресіонізм (франц. *impression* - враження), як відомо, спершу зародився у французькому живописі. Нова малярська течія отримала ім'я від назви картини Клода Моне «Враження. Схід сонця» ("Impression. Soleil levant"), яку 1874 р. було представлено на виставці малярів, котрі порвали з

Академією. Лише з певної відстані можна було розпізнати в жовтогарячій плямі у сіро-блакитній млі світанкове сонце над водою, а в темно-синіх мазках - рибальські човни. Такому безпосередньому відтворенню яскравих зорових вражень віддали перевагу Едвар Мане, Огюст Ренуар, Едгар Дега, Олександр Мурашко, Микола Бурачек та інші художники, подавшись із мольбертом на пленер (на природу).

Відтак імпресіонізм поширився як стильова течія в європейському письменстві другої половини XIX - початку XX ст., представники якої намагалися засобами словесного мистецтва відтворити багатство барв і звуків довкілля, вдавалися до витонченої мистецької фіксації мінливих переживань, ледь вловимих їхніх відтінків з метою навіяти читачеві яскраві відчуттєві враження і настроєві стани. Імпресіоністичний спосіб відтворення світу розвивали прозаїки П'єр де Мопассан, брати Гонкури, Ольга Кобилянська, Артур Шніцлер, Стефан Цвайг, Петер Альтенберг, Степан Васильченко, Григорій Косинка, Микола Хвильовий, Стефан Жеромський, поети Поль Верлен, Константин Бальмонт, Микола Вороний, драматурги Моріс Метерлінк, Станіслав Виспянський, Антон Чехов. Імпресіонізм як принцип витонченої передачі вражень давав змогу помічати в буденних і узвичаєних речах приховані властивості, якості, риси, відтінки й подавати їх засобами мистецького слова як джерело свіжих вражень. У малярстві, музиці, скульптурі, поезії імпресіонізм повторно відкривав перед людиною злам XIX і XX століть довколишній світ, сповнений яскравих барв і хитких тіней, мелодійних звуків, таємних шумів, причаєної тиші, легких пахощів і несподіваних доторків [31].

Для творення літературного образу світу важливим є авторське відчуття простору й часу, бачення руху і світла, кольору й лінії, вслухання у звук і ритм, тишу й мовчання. У XX ст. це світовідчуття змінюється значною мірою під впливом кінематографа. Юрій Андрухович звернув увагу на специфічну пластику й динамічну композицію зорових ефектів у поезії Б.-І. Антонича Зокрема, у «Слові про чорний полк», імпульсом до написання якого були,

можливо, враження від перегляду кінохроніки 1930-х років про італійську агресію в Абіссинії, помітна новаторська поетика візуальних образів:

Зоріє. В відвороті полк. Анабазис під небом африканським. Ліс вбитих в небо списів коле місяць, кров руда тече із нього, і ебеновий вождь з сережкою зорі у вусі, спів поганський жбурнувши в хмари, наче визив, прокляне поразки бога злого.

На рівнях сюжету й тематики чимало літературних творів висвітлюють твори інших мистецтв, постаті митців тощо. З античних часів дійшов до сучасності жанр екфрази (грец. - докладний опис) - поезії, що описує твір пластичного мистецтва - картину, скульптуру, архітектурну споруду. Картині Рафаеля «Сікстинська мадонна» присвятили сонети І. Франко, М. Рильський. Багато літературних творів ХХ ст. присвячено малярству («Чорна Пантера і Білий Ведмідь» Володимира Винниченка), музиці (цикл «Сім струн» Лесі Українки, «музичні» новели Ольги Кобилянської, роман «Доктор Фаустус» Томаса Манна), театру («Море, море» Айріс Мердок), кіно («Майстер корабля» Юрія Яновського). Та й узагалі, у сучасній світовій літературі тема митця і мистецтва стала однією з провідних. Актуальність і популярність цього тематичного комплексу зумовлена, очевидно, чутливістю митця до болючих контрастів нашої дійсності і драматичним становищем його творчості в сучасному прагматичному світі. На зламі ХІХ і ХХ ст. з'явилася низка «романів про митця», які вийшли з-під пера англійців Оскара Вайлда, Томаса Гарді, Джона Голсуорсі, Сомерсета Моема. До теми мистецтва й митця звертаються брати Генріх і Томас Манни, Герман Гессе і Ромен Роллан, Роже Мартен дю Гар і Джек Лондон, Теодор Драйзер і Мігель де Унамуно та багато інших майстрів слова. В українському письменстві цю тему опрацьовували Леся Українка (драма «У пущі»), Валер'ян Підмогильний (роман «Місто»), Павло Загребельний (роман «Диво») та ін. [26].

На жанровому рівні взаємопроникнення елементів різних мистецтв особливо виразне. Вже йшлося про те, що міжмистецький синтез є умовою

існування драматургії як жанрової системи, де форми літературного викладу пристосовані до сценічної вистави. Кіно спричинило появу в літературі жанрів кіносценарію, кіноповісті, кіноновели [21]. З музики в літературу прийшли такі жанрові видозміни, як романс, ноктюрн, симфонія, а з малярства - етюд, акварель, шкіц.

Розгляньмо в аспекті міжмистецької взаємодії акварель (франц. aquarelle, від лат. aqua - вода) - різновид фрагментарної новелістики, що подає фабулу епізодично, нерідко ліризовано й відрізняється від інших видозмін малої прози настановою на творення словесними засобами тих мистецьких ефектів, які притаманні живописній акварелі - картині, мальованій фарбами, що розчиняються водою і дають змогу передати відтінки барв, їх багатство і ніжність, гру світлотіней тощо. За влучним визначенням Івана Денисюка, цей жанровий різновид є особливо кольористичним, мальовничим образком, що своїм витонченим виконанням та картинністю бачення викликає асоціації з ніжнопрозорою технікою малярської акварелі. В літературі акварель з'явилася в добу імпресіонізму. Жанрове визначення «акварель» має в підзаголовку мариністична новела «Буря» (1907) Євгена Мандичевського, а в заголовку - цикл «Гірські акварелі» (1914) Гната Хоткевича. Жанрово-стильовими рисами акварелі позначені твори Марії Конопніцької, Івана Буніна, Григора Тютюнника та інших митців. Найкращим зразком цього жанру й дотепер залишається «На камені» (1902) М. Коцюбинського[30]. Цій новелі притаманна точна й водночас настроєва будова просторової точки зору, коли перед читачевою уявою вимальовуються то дальші, то ближчі перспективи, забарвлені яскравими мазками з розмитими обрисами («душне повітря літньої днини приймало м'які синяві тони, в яких танули й розпливались контури далеких прибережних гір»). Різноманітні відчуттєві враження тут взаємонакладаються, створюючи явище синестезії («солоня прохолода», «прозора як скло та як скло дзвінка хвиля», «синій халат в жовті півмісяці нахилився і зник серед крику сполоханих чайок»). Щоправда, цей твір виходить далеко за межі суто малярських ефектів, поєднуючи зовнішню точку

зору з відтворенням душевного стану персонажа за допомогою невластиво прямої мови.

На рівні часопросторової організації тексту в літературі ХХ ст. спостерігалися виразні тенденції до просторової форми, що йшли наперекір відомим методологічним принципам Лессінга. За влучними спостереженнями американського неокритика Джозефа Н. Френка, у творчості таких провідних митців, як Езра Паунд, Т. С. Еліот, Марсель Пруст, Джеймс Джойс, синтаксична послідовність поступається структурі, котра дає змогу сприйняти взаємозв'язки між зовні розрізненими словесно-образними фрагментами. Щоби зрозуміти справжній сенс тих фрагментів, їх треба розташувати поряд і сприймати одночасно. Лише тоді їх можна зрозуміти належним чином, бо, хоча вони й розгортаються один за одним у часі, їхній сенс не залежить од цього часового зв'язку. Єдина проблема в цьому разі, котру не може вирішити жоден текстуальний аналіз, - внутрішній конфлікт між часовою логікою мови і просторовою логікою, що лежить в основі сучасного уявлення про природу поезії.

На стильовому рівні особливо промовистими є тенденції взаємодії і кореспонденції (взаємовідповідності) мистецтв. Скажімо, стилі бароко чи модерну мали тотальний характер і охопили не лише різні мистецтва (музику, літературу, архітектуру, живопис), а й щоденний побут, світовідчуття і мислення сучасників. Це доводить, що стиль - категорія трансмедійна і кроскультурна. Міжмистецькі взаємодії сильні в літературі бароко, авангардизмі, постмодернізмі, тому ці стилі потребують міждисциплінарного дослідження - з погляду не лише літературо-, а й мистецтвознавців.

На рівні перформанси (виконання) література також виявляє очевидну спорідненість із іншими мистецтвами. Інколи відмінність полягає лише у способі виконання й рецепції твору: читана п'єса належить до літератури, а

виставлена на сцені стає твором театрального мистецтва; те саме з читаною і співаною поезією, кіносценарієм і фільмом.

Отже, інтермедіальність - це

а) внутрішньотекстова взаємодія у літературному творі семіотичних кодів різних мистецтв;

б) взаємодія семіотичних кодів різних мистецтв у мультимедійному просторі культури.

2.2 Інтермедіальні аспекти в літературі

Проблема взаємодії мистецтв є однією з центральних у сучасному літературознавстві та мистецтвознавстві. Поділ мистецтва на відокремлені

області: літературу, живопис, музику, скульптуру, архітектуру – явище, що склалося історично, але зовсім не властивість самих мистецтв, які завжди взаємодіють та синтезуються між собою. Специфіка, різноманіття та складність форм художньої взаємодії, які вимагають певного естетичного осмислення та систематизації, обумовили появу різних концептуальних підходів та методик до вивчення цього феномену.

Особливе місце серед них належить теорії інтермедіальності, що активно розвивається у зарубіжній та вітчизняній науках.

Поняття «інтермедіальність» визначається як система цитат з творів одного виду мистецтва в творах іншого, яка виявляє механізми взаємовпливу видів мистецтва у художній культурі того чи іншого історичного періоду.

Таким чином, у сферу вивчення взаємодій мистецтв переноситься принцип інтертекстуальності – «кожний текст є інтертекстом; інші тексти наявні в ньому у більш чи менш відомих формах: тексти попередньої культури чи тексти оточуючої культури. Кожний текст складається із цитат інших текстів» [4, с. 218]. При цьому само поняття «текст» стає ширшим та розглядається як «будь-який пов'язаний знаковий комплекс» [2, с. 297], внаслідок чого текстом можна вважати і твори музики, живопису, скульптури чи архітектури.

Як будь-який вид чи форма знання, мистецтво та література мають свою специфіку, яка полягає, головним чином, в тому, що вони покликані передати доступними їм засобами індивідуальну картину світу митця. Таким чином, акт творіння твору мистецтва, так само як і сам твір, сприймається як висловлювання (частина висловлювання), або, користуючись іншою термінологією, акт комунікації. Беручи до уваги, що в розпорядженні різних видів мистецтва знаходяться різні засоби вираження, особливої уваги потребує проблема кодування і перекодування цих творів всередині різних семіотичних (знакових) систем, якими і є твори літератури, мистецтва і культури в цілому. Ця проблема розроблялася у багатьох роботах Ю.М. Лотмана з семіотики простору культури, літератури і мистецтва.

Сам термін «інтермедіальність» з'явився порівняно недавно внаслідок нового смислового наповнення поняття «медіа».

Загалом усі підходи до вивчення медіа можна поділити на медіатехнологічний (М. Маклюен, Н. Луман, Г. Мейн, У. Пайліотет та ін.) та культуросеміотичний (О. Ханзен-Леве, Е. Хесс-Лютіх, Д. Хіггінс, Й. Пех, І. Шпильман, Н.В. Тишуніна).

Медіатехнологічний аспект дослідження медіа розробляється у рамках вивчення засобів масової комунікації та у розробці педагогічних методик. Тут медіа розглядаються як інформаційні технології та технічні засоби комунікації, вивчається їхній вплив на суспільство, людину, культуру.

Серед численних визначень слова «медіа» у літературознавстві домінує культуросеміотичний підхід, згідно з яким медіа – будь-яка знакова система-носіє інформації. Н.В. Тишуніна, беручи за основу трактування І. Ільїна, пропонує своє визначення медіа – це «канали художніх комунікацій між різними видами мистецтв» [6, с. 152]. Таким чином, інтермедіальність – «тип внутрітекстових зв'язків у художньому творі, що ґрунтується на взаємодії художніх кодів різних видів мистецтв і творить «метамову» культури» [6, с. 153].

Отже, феномен інтермедіальності передбачає вивчення, по-перше, видів мистецтва як медіа, що циркулюють у полі культури; по-друге, специфіки функціонування й відтворювання каналів та засобів комунікації у літературі.

До теперішнього часу розроблено декілька інтермедіальних типологій. Найбільш обґрунтованими з них є літературно-живописна класифікація А. Ханзена-Леве (на матеріалі російського авангарду) та літературно-музична класифікація С.П. Шера (на матеріалі німецького романтизму).

Дані типології засновані на інтерпретації відносин у семіотичному трикутнику. Перша форма інтермедіальності зв'язана з моделюванням матеріальної фактури іншого виду мистецтва в літературі (те, що позначає – індекс – проекція). Тут мова йде, наприклад, про мелодіку поетичного мовлення, про візуальні форми в поезії або прозі [3, с. 11]. Другий тип

інтермедіальності передбачає проєкцію формоутворюючих принципів музичного твору, архітектурної споруди, живописного полотна або кінокартини в літературному тексті (те, що позначають – символ – транспозиція). Третій тип інтермедіальності базується на інкорпорації образів, мотивів, сюжетів творів одного медіального рангу – музики, графіки, скульптури – у твори іншого медіального рангу – літератури (денотат, референт – ікона, копія – трансфігурація). Під інтермедіальними інкорпораціями розуміють словесні описи творів / мотивів живопису, скульптури, музики, кінематографу, які містяться в художньому творі. В цьому випадку зв'язок між медіальними рядами здійснюється за принципом «текста у тексті» (Ю.М. Лотман), «мистецтва в мистецтві» або «геральдичної конструкції» (М.Б. Ямпольський). Дана конструкція передбачає створення зменшеної моделі об'єкта у творі, що відтворює «перехід від предметності до репрезентації» [9, с. 71].

В цілому інтермедіальність, в уявленні А.О. Хамінової, - це наявність у художньому творі таких образних структур, що містять у собі інформацію про інший вид мистецтва. При цьому поняття інтермедіальності може розкриватися як у вузькому, так і у широкому значенні. В більш вузькому розумінні інтермедіальність – це особливий тип внутрітекстових взаємозв'язків у художньому творі, що базується на взаємодії художніх кодів різних видів мистецтв. В більш широкому значенні інтермедіальність – це створення цілісного поліхудожнього простору у системі культури. Також інтермедіальність можна розуміти як специфічну форму діалога культур, яка здійснюється шляхом взаємодії художніх референцій. Такими художніми референціями є художні образи або стилістичні прийоми, що мають знаковий характер для кожної конкретної епохи.

Активно використовуючи досвід компаративістських, структурно-семіотичних та інтертекстуальних досліджень, інтермедіальність тим часом сформувала особливу методологію аналізу художніх творів, яка по своїй суті – інтермедіальна, являє собою точку пересічення різних наукових дискурсів та

професійних лексик.

Однак метод інтермедіального аналізу має свої обмеження: він не може бути застосований до абсолютно будь-якого літературного твору. Інтермедіальність - як і будь-яке явище в мистецтві - явище цілісне і історичне, і аналізувати твори в подібному ключі можна, починаючи з певної епохи (в залежності від країни, друга половина 19 - початок 20 століття), хоча окремі прийоми були привнесені в літературу значно раніше. Освоєння літературного тексту творами інших видів мистецтва проходить за двома основними напрямками: освоєння досвіду попередника, коли твір іншого виду мистецтва свідомо відтворюється в структурі літературного тексту; і освоєння художніх відкриттів сучасності в інших галузях мистецтва (музика, живопис, архітектура, скульптура, театр, кіно). Але предметом літературознавства, як і раніше залишається художність, літературність, тобто те, що робить даний твір літературним твором, про що не можна забувати, звертаючись до такого міждисциплінарного методу аналізу, як інтермедіальність.

Отже, інтермедіальні структури створюють багатошаровість тексту, яка виявляється співзвучною зі стратегією сучасної культури, орієнтованої на загальну комунікацію дискурсів. Тому використання інтермедіального аналізу дозволяє по-новому подивитися на вже відомий матеріал, розширюючи уявлення про особливості художнього стилю письменника.

Також інтермедіальність розширює діапазон способів передачі значень та сприйняття твору мистецтва. Принциповим питанням для таких творів є не лише проблеми розуміння інтермедіатива як тексту і пошуку жанрових аналогій. Важливим є питання переходу з однієї знакової системи в іншу. Тому інтермедіальні твори розраховані на особливе, порівняно зі звичайними текстами і навіть синтетичними жанрами, ускладнене прочитання.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ II

Інтермедіальна естетика є новим етапом розвитку ідеї синтезу мистецтв, неминуче виникає в історико-культурні перехідні епохи (бароко, романтизм, модернізм, постмодернізм), тобто тоді, коли «різке зростання ступенів

свободи по відношенню до реальності робить мистецтво полюсом експериментування.

Художник зосереджує силу мистецтва в тих сферах життя, в яких він досліджує результати збільшення свободи. Момент вибуху - одночасно місце різкого зростання інформативності всієї системи, яка здійснюється за рахунок руйнування жанрових, родових кордонів. Література підвищує свою семіотичність за рахунок інших видів мистецтва. Інтермедіальність - одна із наслідків цих процесів [28].

В ситуації кризи логоцентризма внаслідок розвитку технології мас-медіа неминучою є необхідність самовизначення літератури як виду мистецтва. Тут можна говорити про декілька інтермедіальних стратегій такого самовизначення. По-перше, самоствердження літератури як найбільш універсального виду мистецтва, здатного імітувати в слові будь-які інші види мистецтва.

По-друге, посилення позицій літератури в опорі на видовищні види мистецтва: подвоєння «зору» письменника за рахунок опису зорових образів живопису, графіки, театру і кіно, розширення, таким чином, інформативно-комунікативного поля літературного тексту.

По-третє, пошук спільності літератури з музикою, заснований на романтичному розумінні духовної сутності мистецтва, є способом самозахисту високої літератури від експансії масової продукції і деструктивних тенденцій сучасної культури.

По-четверте, інтермедіальність може, навпаки, означати прагнення письменника включитися в ці деструктивні течії радикального постмодернізму. Тобто в інтермедіальному плані можна розмежувати в сучасній прозі тенденції до деконструкції / розпаду і до реконструкції / об'єднання арт-контексту. У першому випадку (відповідно до принципів деконструктивістський критики) розробляється проблема диференціації та конфлікту різноспрямованих семіотичних тенденцій, принципів, сконцентрованих в рамках одного тексту. У другому випадку мальовничі,

музичні та ін. Ремінісценції мають функцію створення цілісного уніфікованого естетичного простору.

Інша справа, що в більшості випадків інтермедіальні компоненти не є нейтральними по відношенню до словесному «оточенню», що реалізується в конфліктарности, наприклад, музичної форми і літературного змісту або (умовно) побутового та естетичного (що може відчуватися читачем як насильницька естетизація).

У сучасній прозі в порівнянні з літературою романтизму або авангарду змінюються способи включення інтермедіальності. Трансформується семіотична структура інтермедіальних відносин. Так, якщо в традиційній семіотичній схемі рівноцінним денотатом знака (образа) може бути і реальна (побутова) дійсність, і тексти культури, то в інтермедіальній схемі денотативний зміст, що включає в себе відрізок «реальної дійсності», що значить за допомогою культурних текстів, ізоморфних денотату.

РОЗДІЛ III. КІНОРЕЦЕПЦІЯ РОМАНУ Г.ФІЛДІНГА «ІСТОРІЯ ТОМА ДЖОНСА, ЗНАЙДИ»: ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ АСПЕКТ

3.1 Поняття кінорецепції, сприйняття глядачем фільму

Ми живемо в епоху нових медіа та бурхливого розвитку інтернету. Перемикаємо десятки, а то і сотні каналів на кабельному ТБ, ліниво

вибираючи між художнім кіно, серіалом і ТБ-шоу. Включаємо YouTube і інші відеосервіси, щоб знову засидітися допізна за цікавим контентом.

Структуруючи систему мистецтв і виходячи з креативної специфіки художньої образності, сьогодні переноситься ця ж модель і на алгоритм дослідження специфіки рецептивного середовища самого по собі, тобто структуруються види рецептивної аудиторії, перевіряється яким чином здатний формуватися образ в свідомості сприймача.. Проблеми рецептивної теорії можуть збагатити і кінознавство. Для аналізу будьякої -кінорецепції підходить компаративістський аргумент: сприйняття кінотексту порівнюється зі сприйняттям театральної дії або радіотекста [33, с. 576].

Ідеї рецептивної теорії до проблем кінознавства адаптував З.Кракауер. Він ввів в науковий кінознавчий дискурс категорію глядача, відзначаючи, що тут залишається «покладатися на результати більш-менш суб'єктивних спостережень» [33, с. 577]. Виняткова роль в методологічному плані приписувалася соціологічними дослідженнями, однак найбільш важливий акцент роботи Кракауера робився на специфіці кінотекста: «Будь-який фільм, будь то німий або звуковий, але кінематографічний, здатний впливати на глядача шляхами недоступними іншим видам художньої творчості» [34, с. 215].

Рецепція – це у першу чергу сприйняття чогось, тобто кінорецепція – це сприйняття людиною певного фільму. Частота кадрів, або кадрова частота — це частота (швидкість), з якою пристрій формування зображення відображає послідовні зображення. Чутливість і здатність розрізнення часу людського зору буває різною в залежності від типу і характеристик зорових стимулів, і відрізняється між окремими людьми. Зоровий аналізатор людини може сприймати 1000 окремих зображень в секунду, але для нетренованого людського ока частота стає непомітною від 150—240 кадрів, де рух виглядає реалістичним.

Перше німе кіно починали виробляти із частотою кадрів у діапазоні від 16 до 24 кадрів на секунду [35], але оскільки камери були ручними, частота часто змінювалась під час сцени, щоб відповідати настрою. Кіномеханіки під час показу в театрах також могли змінювати частоту кадрів, регулюючи швидкість обертання електродвигуна механізму подачі плівки кінопроектора (наприклад, змінюючи напругу на двигуні) [36].

Після появи звукового кіно в 1926, зміна швидкості плівки стала заважати при перегляді, оскільки слух людини добре відчуває зміну звукової частоти.

Питання взаємодії візуальної і звукової сфер кінематографа здавна цікавило теоретиків. Так, одним з перших на цю тему висловлювався ще С. Ейзенштейн. З часу появи звукового кіно питання аналізу ролі звуку у сприйнятті фільму досліджені досить широко. Вочевидь, першим об'єктом для наукової рефлексії стала саме музика у фільмі.

Водночас аналіз звукового образу фільму у сукупності всіх його елементів є нечастим явищем у наукових розвідках. Аналіз наукових розробок дав змогу зробити висновок: дослідники доволі фрагментарно звертаються до шумів і паузи, досліджуючи їхній можливий взаємозв'язок і взаємовплив. Саме тому метою нашої статті є виявлення інтерактивності (взаємозв'язку, взаємовпливу, взаємної трансформації) таких важливих компонентів звукового фільму, як шуми і паузи, і у даному контексті – аналіз їхньої ролі у формуванні емоційної звукової палітри фільму.

У кожному з напрямів звукорежисури (кіно, студія, театр, концерт, телебачення, радіо) є місце для художнього самовираження митця.

Взаємодія тиші і шумів у кіно апелює до давнього фундаментального питання музики як того мистецтва, що виникає «поміж паузами». Але якщо в музиці пауза є життєдайною силою ритму і без пауз не обходиться жодна (практично) п'єса, то у кінематографі повна звукова пауза є швидше винятком, аніж правилом. Але при цьому саме пауза відкриває фундаментальну можливість, закладену у всіх перформативних мистецтвах – якийсь час бути відсутнім. Зображення у кіно не може бути цілком відсутнім із зрозумілих причин. Врешті-решт візуальність – «головний канал» цього виду мистецтва. Звук витісняється на рівень підсвідомості (принаймні те, що не стосується його семантичної функції) [37, с. 54].

Але саме звук лишається тією єдиною силою, за допомогою якої кіно здатне найбільш гостро усвідомити свою часоплинність, оскільки лише звук у просторі фільму може дозволити собі розкіш якийсь час взагалі не існувати. Саме слух є «аналізатором часу», як стверджують психологи, тому не дивно, що звук у кіно є носієм тонких аспектів темпоральності, у тому числі на часових проміжках, що перевищують розподільчу здатність зору людини.

Оскільки кіно, як будь-який вид мистецтва, є засобом передачі дійсності через художню образність, доречно шукати причини трансформації шумового ландшафту фільму у реальному акустичному оточенні, що також еволюціонує разом із науково-технічними прогресом. Зоф'я Лісса згадує, що на першому етапі існування звукового кіно музика ілюструвала практично кожен рух у кадрі [38, с. 118]. Згодом ця своєрідна гіпернасиченість поступилася місцем більш розважливому використанню музичного ресурсу. Відсутність тиші у

сучасному кіно легко пояснюється насиченим звуковим ландшафтом індустріального світу. З появою електричного виробництва з'явилися нові типи шумів, наприклад, так званий «continuous noise», або «hum» [39, с. 125], що остаточно залишили людину без відчуття тиші. Відповідно до того, що «речей» у світі стало набагато більше, то й сучасний шумовий ландшафт став перенасиченим.

Звуковий образ сучасного художнього кіно демонструє здебільшого «агументативну» (спрямовану на перебільшення) естетику. Шумовий ряд є гіпердетальним і сформований «адитивно» – додаванням безлічі фрагментів, що можуть мати абсолютно різне акустичне походження. Позиціонування шумів демонструє «зближення» плановості, що часто не збігається з плановістю зображення. Сприйняття шумів відбувається з позиції «усе присутності», частково ігноруючи умови реального слухацького досвіду (такі, як акустична перспектива і локалізація). Це здійснюється для збагачення шумової палітри при збереженні максимальної чіткості, відтак виконуючи не лише естетичну, а й семантичну функцію. Разом із тим став можливим прийом «інтроспекції» – свідомого звуження перцептивного горизонту задля передачі «точки зору» конкретного персонажа. У статті також здійснено спробу семантичного аналізу понять «тиша» і «пауза» і обґрунтовано перспективність використання саме першого з них.

Потік кінопродукції, яка виливається на нас сьогодні, знаходиться під пильною увагою, розглядається «під лупою» і активно коментується в інтернеті. Найчастіше негативні відгуки блогерів і звичайних коментаторів мережі формують апріорі упереджене ставлення, зокрема, до того, як грають актори.

Актор - це професійний виконавець різних ролей в театрі, опері, балеті, а також в цирку і на естраді. Актора іноді називають лицедієм, адже найчастіше він зображує іншу людину. Причому, хороший актор повинен вміти не просто копіювати манери і звички іншої людини, а грати так, щоб йому вірили глядачі. Тому і актор сам повинен вірити в те, що він робить на сцені, добре розуміти характер і долю свого героя. Як тільки актор зможе досягти цього розуміння, тоді він зможе включити в справу всі інші засоби виразності: руху, інтонації, міміку і голос.

Стати хорошим актором дано не кожному, тому професійні актори затребувані і мають хороші заробітки. Професійний актор повинен вміти працювати як самостійно, так і у взаємодії з партнерами, бути відповідальним в роботі, а також реалізовувати те, що задумав режисер. Професія актора вимагає працьовитості. На численних репетиціях актор, ставлячи себе в

обставини п'єс і героїв, створює характер своєї ролі, «вживається» в неї. Найважливішим і завершальним актом роботи актора є виступ перед глядачем в театрі або зйомка в кіно. Як матеріал для створення художнього образу актор використовує, перш за все, самого себе, свої художні та артистичні здібності, емоційні якості та зовнішні дані. Часто професія актора пов'язана з використанням гриму, костюма та інших виразних засобів. Професійному акторові часто доводиться стикатися з популярністю і популярністю. І хоча багато акторів мріють про це, слава вносить свої обмеження в особисте життя такої людини.

Професія актора відноситься до типу «Людина - Художній образ», вона орієнтована на роботу, пов'язану зі створенням нових художніх образів в світі мистецтва.

Глядачі найбільше усього звертають увагу на такі критерії та професійно-важливі якості акторів:

- схильність до творчої роботи;
- активність і фізична рухливість;
- розвинені лексичні здатності;
- схильність до роботи в сфері спілкування;
- хороша дикція;
- сильний голос;
- відчуття ритму;
- музичний слух;
- здатність до природного спілкування з партнерами на сцені;
- вміння заразити глядача своїми думками і почуттями;
- розвинену увагу;
- хороша пам'ять.

Ми всі знаємо, що теле та кіно-продюсери застосовують технологію накладання VFX (скорочення від візуальних ефектів), але ви будете шоковані, дізнавшись, наскільки широко вони використовуються для створення дивовижних моментів у найвідоміших фільмах та серіалах!

Загалом, “зелені екрани” не завжди зелені, вони бувають також синіми. Технічно, фонові екрани можуть бути будь-якого кольору, за умови, якщо жоден актор не має елементів одягу такої ж гами. Коли сцена записана, спеціальне програмне забезпечення перетворює екран на прозорий фон, а потім - на все, що забажає продюсер. Якби актори одягали речі такого ж кольору, що й екран, то ефекти накладались би на їх тіла.

Досі кінематограф ніяк не в змозі відмовитися від послуг фахівців з механічних трюків, творців усіляких макетів, моделей, страховиськ, розробників незвичайного гриму, що іноді викликає справжній жах. Усе це — рукотворні ефекти, які поки що не може повністю з успіхом замінити жоден оптичний прийом або комп'ютерний трюк.

Ефекти і фільтри дозволяють проводити корекцію і зміни характеристик відео [40]. Найбільш поширеними з них у відеоредакторах є:

- Корекція кольору
- Корекція рівнів яскравості
- Зниження шуму
- Уповільнення /прискорення руху
- Використання нерухомих зображень
- Накладення титрів
- Накладення графічних композицій
- Переходи, врізання
- Поліпшення яскравості відео, підвищення різкості
- Фільтри імітування; наприклад, що створюють ефект старого кіно

- Деформація
- Розмиття
- Генерація різних тестових зображень і таблиць
- Масштабування
- Деінтерлейсинг

Усі перераховані вище критерії - роблять будь-який фільм або серіал успішним і притягують увагу глядача.

3.2 Кінорецепції «Історія Тома Джонса, знайди»

Фільм

«Том Джонс» (англ. Tom Jones) — британський пригодницький фільм режисера Тоні Річардсона, випущений у 1963 році. У фільмі показана історія Тома Джонса, найди, із знаменитого роману «Історія Тома Джонса, найди» Генрі Філдінга (1707—1754), засновника європейського реалістичного

роману, опублікованого в 1749 році.

Фільм розповідає про підкидька, що виріс і перетворюється на чарівного джигуна, який легко спокушає жінок і залишає їх з такою ж легкістю. На жаль, саме та дівчина, яку він по-справжньому любить, не підпускає його до себе через його походження і непристойну поведінку.

У фільмі застосовані деякі новаторські, на той час, методи: перші кадри зроблені у стилі німого кіно, персонажі часом ламають четверту стіну — дивляться прямо в камеру і звертаються до глядачів, Том Джонс ніби помічає камеру і накриває її об'єктив капелюхом.

Одного вечора у будинку сквайра Олверті (Джордж Дівайн) у ліжку знайшли немовля. Як виявилось матір'ю малюка була служниця Дженні, яку з ганьбою вигнали геть. А хлопчика назвали Том Джонс (Альберт Фінні) і сквайр вирішив його залишити собі і виховати як власного сина. Він ріс веселим шибеником, і після деякого часу перетворився на симпатичного молодого чоловіка. У Тома були свої слабкості, одна з яких — любов до гарненьких жінок, але стріла Купідона пробила і його серце і він закохався у Софі Вестерн (Сюзанна Йорк), яка щойно повернулася додому після кількох років перебування у Франції. Незважаючи на любов Софі до Тома, сквайр Вестерн (Г'ю Гріффіт) та його стара діва сестра (Едіт Еванс) хотіли б віддати Софі заміж за багатого сусіда ...

Ролі виконують:

- Альберт Фінні — Том Джонс
- Сюзанна Йорк — Софі Вестерн
- Г'ю Гріффіт — сквайр Вестерн
- Едіт Еванс — міс Вестерн

- Джордж Дівайн — сквайр Олверті
- Діана Чіленто — Моллі Сігрим
- Девід Ворнер — Бліфіл
- Джоана Грінвуд — леді Беласто

Серіал

«Історія Тома Джонса, знайди» (англ. The History of Tom Jones, a Foundling) - британський пригодницький серіал режисера Метіна Хусейн, випущений у 1997 році.

У будинок заможного сквайра Олверти, де він живе зі своєю сестрою Бріджет, одного разу підкидають немовля і Олверти вирішує виховати дитину як рідного сина. Через деякий час Бріджет виходить заміж за капітана Блайфила, і у них народжується син. Том Джонс, знайда, що здобув любов Олверти, виховується разом з юним Блайфілом, але жадібний і заздрисний капітан, боячись, що стан Олверти перейде до найди, ненавидить його, намагаючись будь-якими способами зганьбити хлопчика в очах його названого батька.

З самого дитинства Том дружить з Софією, дочкою сусіда Олверти - багатого сквайра Вестерна. Вони багато часу проводять разом і стають нерозлучними друзями ...

Ролі виконують:

- Макс Бізлі,
- Саманта Мортон,

- Джон Сешнс,
- Бенджамін Уітроу,
- Рон Кук,
- Крістофер Фулфорд,
- Річард Райдінгс,
- Брайан Блессід,
- Френсіс Де Ла Тур,
- Джеймс Д'Арсі,
- Брайан Петтіфер,
- Кеті Бурк,
- Джейн Дансон,
- Сильвестр МакКой,
- Мішель Фейрлі,
- Камілла Кодурі,
- Селія Імрі,

- Метт Бардок,
- Келлі Рейллі,
- Ліндсі Дункан,
- Пітер Капальді,
- Сара Кестелман,
- Кон О'Нілл

3.3 Інтермедіальний аспект кінорецепції

Для читачів XVIII ст. включення Генрі Філдінгом в назву роману, що став згодом не тільки національним, а й світовою літературною класикою, слово «історія» - чи було несподіваним і навряд чи сприймалося як оригінальна новація. Ймовірно, в окремих розділах, що передують кожну з вісімнадцяти книг роману, складових його метаплан, Філдінг прагне прокоментувати і описати тип твору, який виходить з-під його пера.

Роздивимось інтермедіальність кінорецепції британського пригодницького серіалу «Історія Тома Джонса, знайди» (1997 р.). «Історія

Тома Джонса, найди» відноситься до епохи англійського Просвітництва і сентименталізму, але є не зовсім типовою для цих творчих методів. Визнаним класиком англійського сентименталізму був Річардсон, Філдінга ж вважали лише поверхневим спостерігачем, проводячи між письменниками таку паралель, пов'язану з годинником: справжній романіст (Річардсон) знає всі таємні пружини механізму, а верхогляд (Філдінг) здатний лише сказати, котра зараз година, дивлячись на циферблат цього годинника (автор порівняння С. Джонс). Більшість критиків сходилися на тому, що Філдингу не слід зображувати в привабливому вигляді сумнівних в моральному відношенні героїв. Однак через роки романи Річардсона були висміяні й забуті, до творчості Філдінга ж проявляється все більший інтерес. Йде опис звичаїв, що існували в першій половині XVIII століття, очима сучасника головних героїв. Це дає можливість дізнатися не тільки історичні події, а й відчутти дух тієї епохи.

Генрі Філдінг часто вважають одним з найбільш значних вкладників в розвиток англійського роману. Його майже безшовне включення драми, сатири, романтики і епопеї в його твори допомогло відрізнити роман як новий і унікальний жанр, абсолютно відрізняється від інших творів.

Під комічним проглядаються дуже серйозні теми. Це не дивно, адже письменник був також популярним і важливим драматургом, впливовим журналістом і одним з провідних судових реформаторів Англії.

Том Джонс дещо грубуватий і схильний до шахрайства. Репетитори часто скаржилися на його дикі вчинки, але юнак також був чесний і добрий до тих, хто її потребував.

Джонс був дуже гарний і привабливий. Кожна жінка, яка бачила його, хотіла його. Він часто піддавався спокусам, бо вважав, що люди слабкі в цій області, але завжди намагався вести себе з жінками серця, як джентльмен.

Софія Вестерн прекрасна, без всяких сумнівів. Вона добра, ніжна, щедра і поважна до всіх, незалежно від їх класу. Словом, ідеальна жінка. Софія поважає батька, хоча він трохи тиран, а коли дізнається, що у Тома є дитина,

готова відступити від свого коханого.

До того ж, Софія має сильну волю. Після того як Тома вислали і хотіли видати насильно заміж за Блайфіла, вона втікає з дому. Софія і Том зустрічаються після довгих років поневірянь в кінці розповіді.

Містер Олверті - багатий сільський джентльмен. Він добрий і трохи впертий. Як тільки він вирішує, що хтось збрехав йому або зробив щось, то робить поспішні рішення.

Наприклад, він іноді довіряє словам не тих людей, як Блейфіл і вихователі хлопчиків. Коли він дізнається правду, то однаково швидко просить вибачення.

Молодший Блейфіл соціопат. Він жорстоко поводить себе зі своїми приятелями Томом і Софією, часто бреше, через що Том виглядає в очах прийомного батька не в кращому тоні. Коли Блейфіл дізнається, що він і Том мають одну і ту ж мати, то зберігає інформацію при собі.

Блейфіл планує одружитися на Софії тільки тому, що Том закоханий в неї і ненавидить його за це. Цей персонаж жадібний і лицемірний. Його кричущі дії призводять в результаті до викриття.

Сюжет побудований на стародавній темі: пригоди двох героїв. Два люблячих серця не можуть з'єднатися. Їм заважають і злі люди, і обставини, і власні промахи і помилки. Герої - Том Джонс і Софія Вестерн, виховані на лоні природи, з дитинства здружилися, а потім полюбили один одного назавжди і безкорисливо, являють собою ту полонену пару, яка знайома нам по казках про вічну любов. Однак, Том аж ніяк не є ідеальним коханцем, зразком чесноти і взагалі всіх тих якостей, якими автори наділяли своїх героїв. Том при всій своїй привабливості (доброті, безкорисливості, чесності) відрізняється самим неприйнятним для ідеал коханця якістю - він непостійний. Пристрасті грають з ним злий жарт.

Ціла галерея лицемірів виведена на наші екрани. Перше місце серед них займає сестра сквайра Олверті міс Бріджет, а потім міс Блайфіл, яка через страх перед пуританської мораллю позбулася свого щастя і прирекла свого

сина Тома на страшну долю підкидька. Далі йде законний син цієї особи - містер Блайфіл - молодший, зразок мерзотника - лицеміра. За ним слідує вчителя Тома і Блайфіла: Квак і Сквейр, бездушність і жорстокість яких завжди прикриті пишномовними фразами про мораль і чесноти.

Усе завершується щасливим фіналом. Порок карається: лицемір Блайфіл вигнаний з дому. Добро торжествує. Том і Софія знаходять щастя сімейного союзу, народять дітей і множать свої багатства.

Соціальна критика його не різка, але досить зрима. Його демократичні симпатії очевидні, разом зі своїм Томом він співчуває знедоленим і приниженим біднякам і від усього серця хотів би полегшити їхню долю. Однак ця симпатія не набуває солодкого присмаку і нудотного розчулення. Філдінг не шанує аристократів. Леді Белланстон, підступна, брехлива і розпусна, уособлює все пороки придворних.

Ми відчуваємо посмішку автора практично усюди. Іноді вона зла і саркастична, коли він викриває за лицемірною маскою люте обличчя користі і жорстокості, але часто м'яка і добродушна, коли мова йде про чоловічі слабкості.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ III

Генрі Філдінг відкриває своїм романом шлях реалізму. Він сам називав себе «творцем нового виду літератури» і тому звільняв себе від будь-яких правил і канонів. Головне завдання цього нового виду - зображення реального людини в реал обставин. Головна письменницька завдання - це живописати характер, характер реальний, і погоджувати вчинки героя з його хар-ром. Письменникові належить «вміти передбачати вчинки людей при тих чи інших обставинах на підставі їх характерів». Філдінг повністю відкидає будь-яке свавілля письменника. Закон реал листи: «завжди триматися в рамках

МОЖЛИВОГО».

В естетичній рефлексії, орнаментально впорядкує текст «Тома Джонса», тонкий і чуйний літературний теоретик Філдінг, настільки досконало володіє мистецтвом поетичного контрасту, не оцінює як вороже протистоять один одному художні моделі історії та комічної епопеї, а навпаки, зближує дані родові зразки, враховуючи, що сутнісною основою реалізації їх оповідної структури є інтерес до ідеї часу (ближньому або далеко пішов минулого). І саме нерівнозначні темпоральні межі ограні в автономну цілісність романні фрагменти, що відтворюють етапи життя головного героя Тома Джонса, знайди.

Авторська апеляція не "сигналізувала» про чітку жанрову установку «Тома Джонса», все ж таїла в собі відсилання до певної оповідної стратегії, націленої на відтворення минулих подій в каузальних «зв'язках», що само по собі народжувало вже їх ретроспективну інтерпретацію.

Продовжуючи у вступній главі до другої книги роману процес створення ігрової перелицювання автореференціального оповідного пласта, автор декларує власну наративне свавілля вибіркового ставлення до матеріалу, на підставі значущості або незначності події обумовлює право на появу скороченої версії будь-якої історії, наполегливо проводить думку про хиткість межі суб'єктивного і об'єктивного в науковому та художньому дискурсах (якщо скористатися сучасною термінологією), відкрито пропонує читачеві романну історію як артефакт, в рівній мірі володіє властивостями вибагливою літературної імпровізації, як і іронічно згадувана їм «Історія Англії».

Умовою організації романного світу виявляється і комунікаційна «зустріч» автора і читача, на рівні морфології твори закріплена за динамічним сюжетним метапланом, в наративній реалізації якого в «Томі Джонса» провідним стає синтагматичний принцип, властивий класичній традиції, а парадигматичний, який акцентував інші семантико-сміслові скріпи поетологічної реальності, що функціонує за допомогою асоціативної комбінаторики, коли «художнє повідомлення» найбільше виявляється через

категорії часу тексту і простору тексту.

Дійсно, процес розгортання «події розповідання» в «Томі Джонса» здійснюється Філдінгом, завдяки глибокому розумінню можливостей регулятивних функцій темпоральності.

ВИСНОВКИ

Генрі Філдінг не заперечує, звичайно, романтизм фантазій в літературі. Відсутність їх збіднило б її. Але для них відведена особлива сфера в мистецтві, сфера поетичних мрії. У етичну і естетичний програму письменника, по Філдінгу, помилково входить:

- 1) людинолюбство,
- 2) вченість,
- 3) досвід.

Філдінг поставив собі ще кілька, необов'язкових для інших завдань:

- 1) користуватися прийомом контрасту,
- 2) обходити мовчанням те, що не можна зобразити досить яскраво,

3) писати з посмішкою.

Філдінгу однаково чужий і класицизм з його високою патетикою і бароко з його надмірними пристрастями. З неповторним талантом сатирика він виводив на сцену суддів - здирників, політий шахраїв, скнар. Філдінг тверезо дивився на світ, не впадаючи в ілюзії. У 1743 пише «Історію Уайльда Великого». Злодій, шахрай, рецидивіст Джонатан Уайльд на сторінках повісті кидає звинувачення всьому буржуазному суспільству.

Безсумнівно, яскравою жанровою особливістю роману є можливість віднести його до «комічних епопея» (визначення самого Г. Філдінга), що висміює пороки і недоліки сучасного суспільства, яскраво виражена сатирична спрямованість. Крім того, для поезики Філдінга характерно ігрове початок, концепція гри як невід'ємної складової людського життя, театралізація дії, сприйняття світу як драми або комедії. Звідси - підкреслено умовні ситуації в сюжеті, гіперболізація, іронія. Гумор в романі надзвичайно різноманітний: це гумор портретної характеристики, карнавальньо-фантастичний, пародійний, авторська самоіронія і самопародія, гумористична стилізація і т.д. Як джерело комічного початку виступає і чуже слово, звідси так багато аллюзівного матеріалу, цитування тощо У творі Філдінга проглядаються елементи шахрайського роману, роману виховання і серії нарисів про жанр роману як такому.

Проаналізуємо з цієї точки зору главу II книги 7 «Історії Тома Джонса, знайди». Попередня, I глава представляє собою своєрідний пролог до розгортається подій і проводить пряму паралель між життям героїв і театральними підмостками. Згадка досліджень Аристотеля, цитування безсмертного Шекспіра не роблять цей уривок надто дидактичним: теоретичні міркування пом'якшуються авторської самоіронією: «... ми, очевидно, має право віддавати високі похвали тим, хто своїми творами або грою вміє так майстерно наслідувати життя, що створені ними копії можуть, мабуть, зійти за оригінали. В дійсності, однак, ми не особливо любимо хвалити таких людей і звертаємося з ними, як діти з іграшками; з набагато більшим задоволенням

ми їх освістували, захоплюємося їх мистецтвом ». Автор застерігає читача від поспішного винесення вироку героям, які стали жертвами обставин: «Один поганий вчинок в житті так само мало робить людину негідником, як і одна погана роль, зіграна ним на сцені. Пристрасті, подібно театральним режисерам, часто доручають людям ролі, не питаючи їх згоди і часом зовсім не рахуючись з їх здібностями. У житті людина не гірше, ніж актор, може засуджувати свої вчинки; часто-густо трапляється бачити людей, яким порок так само мало-на-віч, як роль Яго - чесної фізіономії містера Вільяма Мілса.Такім чином, людина неупереджений і вдумливий ніколи не поспішає вимовити свій вирок. Він може засуджувати недолік і навіть вада, не обрушився з гнівом на винного ».

Глава II присвячена вигнання Тома Джонса з дому Олверти і починається з листа Блайфіла, передає Тому волю свого дядька. Комічність ситуації полягає в тому, що Блайфіл прекрасно розуміє хибність викривального пафосу свого послання: він сам звів наклеп на Тома, виставив його в поганому світлі в очах Олверти і засуджує за ті вчинки і якості, які сам же Тому і приписав. В очах читача засудження заслуговує швидше Блайфіл, ніж Том, який тішився не хвороби Олверти і його передбачуваної швидку кончину, а саме звістці про те, що його благодійнику стало набагато краще. Таким чином, автор використовує прийом самовикриття героя, настільки фальшивим і брехливим є послання Блайфіла. Знущально звучать заключні слова листа: «На закінчення не можу не дати вам, як християнин, ради серйозно подумати про зміну вашого способу життя. Про послання ж вам понад допомоги для виправлення завжди буде молитися ». Читач прекрасно знає, що Блайфіл в даній ситуації вчинив аж ніяк не по-християнськи. Роль лиходія він присвятив Тому, хоча в дійсності є лиходієм сам.

На користь головного героя говорить і те, що після прочитання листа його охопили протилежні почуття, волю же він дав тільки найбільш м'яким з них. Наступний монолог головного героя також не позбавлений театральності і драматичності, що робить акцент на ігрових мотиви в романі. Герой як би

приміряє на себе роль несправедливо звели наклеп страждальця, вимовляючи очікувані читачем слова: «Добре, я дам містеру Олверті єдиний доказ мого покори, якого він вимагає: я відправлюся в шлях вмиць ... Але куди? Не знаю. Нехай вказує Фортуна. Раз жодна душа не стурбована долею знедоленого юнаки, то і мені все одно, що зі мною буде. Невже мені одному піклуватися про те, чого ніхто інший ... ». Незважаючи на співчуття герою, читач відчуває умовність цих переживань, їх навмисну театральність. Драматичні паузи, риторичні запитання та вигуки знижують трагізм монологу і нагадують читачеві, що і Том спочатку далеко не ідеальний. Вони з Блайфілом в чомусь стоять один одного: кожен не дуже твердий на шляху доброчесності.

З легкої іронією пише Філдінг про новий етап життя Тома Джонса: гра грою, а проблеми перед ним постають неабиякі. І тим не менше, Том лише один з багатьох, до кого доля бувала несправедлива, і Філдінг не випадково знову вводить в текст літературні алюзії, згадуючи Мільтона і його героя: «І ось, прийнявши рішення покинути рідні місця, Джонс став обговорювати, куди йому відправитися. Весь світ, за висловом Мільтона, стелився перед ним; і Джонсу, як Адаму, ні до кого було звернутися за розрадою або допомогою ». Герой стикається з реальними проблемами. Вихований своїм покровителем, він мало замислювався над такими важливими речами: «Який спосіб життя обрати і чим зайнятися - було другої турботою юнаки; в цю мить розчинилися перед ним сама безрадісна перспектива. Кожна професія і кожне ремесло вимагали довгої підготовки і, що ще гірше, грошей, бо світ так влаштований, що аксіома "з нічого не буває нічого" однаково справедлива і в фізиці, і в суспільному житті, і людина без грошей позбавлений будь-якої можливості придбати їх ». Легковажність героя показує нам, наскільки він ще незрілий і несамотійний, скільки помилок йому належить зробити. Він милий і добрий, але розумом і послідовної переконаною добро діяльністю і не відрізняється, світ представляється йому кумедним і цікавим.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття: слово, знак, дискурс / За ред. М. Зубрицької. – 2-ге вид., допов. – Львів: Літопис, 2001. – 832 с.
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / Михаил Михайлович Бахтин / Сост. С.Г. Бочаров; Текст подгот. Г.С. Бернштейн и Л.В. Дерюгина; Примеч. С.С. Аверинцева и С.Г. Бочарова. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
3. Сидорова А.Г. Интермедіальна поезика сучасної української прози (література, живопись, музыка): дис. ... канд. філол. Наук: спец. 10.01.01 – русская литература / А.Г. Сидорова. – Барнаул, 2006. – 218 с.
4. Современное зарубежное литературоведение: Энциклопедический справочник / Под ред. И.П. Ильина, И.Е. Цургановой. – М., 1996. –
5. Тимашков А. К истории понятия интермедіальности в российской и

зарубежной науке / А. Тимашков // *Man and the Word*, issue: 02, vol. 9/2007. – С. 21-26 / Ресурс Центральної та Східної онлайн-бібліотеки. – Режим доступу: www.cceol.com

6. Тишунина Н.В. *Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований* / Н.В. Тишунина // *Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана: Материалы Международной научной конференции 18 мая 2001 г., Санкт-Петербург.* – Сер. “Symposium”. – Вып. 12. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербург. философ. о-во, 2001. – С. 149-154.

7. Хамина А.А. *Творческое наследие В.Ф. Одоевского в аспекте интермедиального анализа: автореф. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.01 – русская литература* / А.А. Хамина. – Томск, 2011. – 24 с.

8. Чуканцева В.О. *Проблема интермедиальности в повествовательной прозе Оскара Уайльда: дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.03 – литература народов стран зарубежья* / В.О. Чуканцева. – Санкт-Петербург, 2010. – 199 с.

9. Ямпольский М.Б. *Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф* / М.Б. Ямпольский. – М.: РИК «Культура», 1993. – 456 с.

10. Волощук Л. *Интермедіальність як прояв міжмистецької поліфонії у новелах Ольги Кобилянської*//Синопис: текст, контекст, медіа. 2017. No 1. URL:<http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/20991> (дата звернення: 15.10.2018).

11. Генералюк Л. *Універсалізм Шевченка: взаємодія літератури і мистецтва*.URL: <https://www.twirpx.com/file/1859549/> (дата звернення: 15.10.2018).

12. Исагулов Н.В. *Интермедиальность как предмет научных исследований*//Поэтика интермедиальности в английском романе начала XXвека (Э.М.Форстер «Куда боятся ступить ангелы»; С.Мозэм «Луна и грош»).Донецк, 2011. С. 12–19.URL: http://www.intermediality.info/2013/05/blog-post_10.html(дата звернення: 13.08.2018 13:39).

13. Петренко Д.В. *Философия медиа: от имени к концепту*. URL:

- <http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/125153/1/10-14.pdf>(дата звернення: 15.10.2018).
14. Просалова В.А. Інтермедіальні аспекти української літератури. Донецьк–Вінниця : Донну, 2015. 153 с.
15. Тишуніна Н.В. Методологія інтермедіального аналізу в світлі междисциплінарних досліджень // Методологія гуманітарного знання в перспективі ХХІ століття. Матер. міжнарод. научн. конф. 18 травня 2001 р. Санкт-Петербург: 2001. Вип. 12. URL: <http://anthropology.ru/ru/text/tishunina-nv/metodologiya-intermedialnogo-analiza-v-svete-mezhdisciplinarnyh-issledovaniy>(дата звернення: 16.10.2018).
16. Ханзен-Лёве О.А. Інтермедіальність в російській культурі: Від символізму до авангарду. Москва : РРГУ, 2016. 450 с.
17. Філдінг Генрі, Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник : у 2 т. / за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. — Тернопіль : Навчальна книга — Богдан, 2006. — Т. 2 : Л — Я. — С. 665. — ISBN 966-692-744-6.
18. Анікін Г. В., Михальська Н. П. Історія англійської літератури. — М., 1985. — 485 с.
19. Історія англійської літератури. — М.; Л., 1943-1958. — 294 с.
20. Давиденко Г. Й. Історія зарубіжної літератури XVII—XVIII століття. — 2-ге вид.; переробл. і допов. — К.: ЦУЛ, 2009. — 289 с.
21. Ворошилова М.Б. Креолізований текст: кінотекст [Електронний ресурс] / М.Б. Ворошилова - Електрон. Ст. - [Росія], 2010. - URL: <http://philology.ru/linguistics1/voroshilova-07.htm>, вільний. - Аналог печ. изд. (Політична лінгвістика. - Випуск (2) 22. - Єкатеринбург, 2007. С. 106-110.
22. Іванова О.Б. Інтертекстуальні зв'язки в художніх фільмах: Автореф. дис. канд. філол. наук. Волгоград, 2001. - 16 с.
23. Слишкін Г.Г., Єфремова М.А. Кінотекст (досвід лінгвокультурологічного аналізу). - М.: Водолій Publishers, 2004. - 153 с.
24. Черняєва А.С. Інтертекстуальність і алюзія: проблема співвідношення, 1997. // <http://vwww.krasu.rn/opt/paradigma/1/12.htm>

25. Perkins V.F. *Film as Film: Understanding and Judging Movies* L.: Penguin Books. 1976. – 198 p.
26. Анненський І. Книги відображень. - М.: Наука, 1979. - 680 с
27. Бодрийяр Ж. Прозорість Зла: пров. з фр. - М.: Добросвет, 2000. - 258 с
28. Каркавіна О. В. Мовна реалізація інтермедіальних відносин у творчості Тоні Моррісон [Електронний ресурс]: дис. ... канд. філол. наук. - Барнаул, 2010. - 194 с. - Режим доступу: <http://cheloveknauka.com/v/50593/d/?#?page=1> (дата звернення: 27.09.2013).
29. Риклін М. Деконструкція і деструкція. Бесіди з філософами. - М.: Логос, 2002. - 270 с
30. Стародубцева Л. Невизначеність як неперекладність: іронія інтермедіальних [Електронний ресурс]. - Режим доступу: http://mediatopos.blogspot.com/2012/09/blog-post_12.html (дата звернення: 26.09.2013).
31. Риклін М. Деконструкція і деструкція. Бесіди з філософами. - М.: Логос
32. Кант І. Ответ на вопрос: Что такое Просвещение? 1784. В кн.: Произведения, т.6. М., 1966
33. Джонстон, Австрійський Ренесанс: пер. з англ.: Московська школа політичного дослідження, 2004 – 640 с.
34. Кракауер З., Природа фільма. Реабілітація фізичної реальності, скорочений переклад з англійської Д.Ф. Соколової.- М: Мистецтво, 1974. – 238с.
35. Brown, Julie, *Audio-visual Palimpsests: Resynchronizing Silent Films with 'Special' Music*. У David Neumeier. *The Oxford Handbook of Film Music Studies*. Oxford University Press, 2014 - с. 588.
36. Kerr, Walter, *Silent Clowns*. Knopf, 1975 - с. 36.
37. But, O. V. (2007). *Sound as component of vivid structure of film: dys. ... kand. mystetstvoznavstva* : 17.00.04. – Kyiv, с. 196
38. Lissa, Z. (1970). *Estetika kinomuzyiki* ; per. s nem. A. O. Zeleninoy, D. L. Karavkinoy. – Moscow : Muzyika, с. 494
39. Schafer, M. (1994). *The Soundscape : Our Sonic Environment and the Tuning*

of the World. – Rochester, VT : Destiny Books, с. 320

40. Миславський В. Н. Кінословник: Терміни, визначення, жаргонізми. — Харків, 2007. — с. 328.

