

**Ольга ГОРБОНОС, Алина ЖУКОВА-БОЖИЦКАЯ**

г. Херсон

**ИМАЖИНИЗМ КАК СОСТАВЛЯЮЩАЯ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОСТРАНСТВ  
УКРАИНЫ И РОССИИ 20-х ГОДОВ XX ст.:  
ВЕДУЩИЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ, ПЕРСОНАЛИИ**

*Статья посвящена особенностям развития имажинизма в украинской и русской литературе начала XX века на материале творчества Б.-И. Антонича и С. Есенина. Прослеживаются ведущие мотивы, образы, специфика, художественная реализация авторской позиции сборника Б.-И. Антонича «Три кольца» и имажинистских произведений С. Есенина. Определяются ведущие индивидуально-стилевые доминанты их творчества.*

*Ключевые слова: имажизм, имажинизм, художественный образ, ассоциативность, метафора, национальное своеобразие.*

Стаття надійшла до редколегії 10.04.2017

УДК 821.161.2-32.09

**Наталія ДАШКО**

м. Дніпро

dashko\_ns@ukr.net

**ПАРАДИГМА КОНЦЕПТІВ У ХУДОЖНЬОМУ  
ДИСКУРСІ НОВЕЛ ВАСИЛЯ ГАБОРА  
(НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРКИ  
«КНИГА ЕКЗОТИЧНИХ СНІВ ТА РЕАЛЬНИХ ПОДІЙ»)**

*У статті розглядаються ключові концепти як основні конструкти художньої картини світу в новелах збірки «Книга екзотичних снів та реальних подій» Василя Габора. Аналізується їх смислова наповненість, функціональне та концептуальне значення. Серед домінуючих виділено концепти будинку, сходів, міста, драбини, дерева, саду, лісу. Особлива увага приділяється аналізу концепту будинку, який займає центральне місце у концептосфері новел «Сходи вгору і вниз», «Будинок у середмісті», «У кнайпі пані Рузі», «Як знайти Овідія» й реалізується розгалуженою системою художніх корелятив: двоповерхова кам'яниця, триповерховий обгорілий будинок, кнайпа і старий двоповерховий будинок. Семантична неоднозначність, філософська й асоціативна заглибленість концептів актуалізує різні їх контексти, що відбивають реальність, пропущену крізь призму авторської уяви письменника.*

*Ключові слова: концепт, концептосфера, новела, образ, символ, художня деталь.*

У сучасному літературознавстві простежується тенденція до вивчення художніх текстів як одного з основних джерел культурних знань про світ і людину крізь призму їх концептуального наповнення. Особливої актуальності набуває при цьому використання терміна «концепт», який на сьогодні розглядається в багатьох аспектах: логіко-філософському, власне філософському, лінгвістичному, лінгвокультурологічному, когнітивному, психолінгвістичному, літературно-культурологічному, що зумовлює існування численних визначень цього поняття. Наприклад, представники лінгвокультурологічного напряму розглядають «концепт» як «згусток культури в свідомості людини», як «загальний, фундаментальний образ», який описує ментальну дійсність і слугує для забезпечення процесу орієнтування у світі [11], як багатовимірне

сислове утворення, у якому можна виділити ціннісний, образний та поняттєвий складники, через які моделюється та чи інша художня картина світу [8] тощо.

Для літературознавчого варіанту аналізу – концептного – ключовою є сучасна когнітивна теорія концепту, започаткована С. Аскольдовим. На його думку, художній концепт разом із «психологічною складністю» відрізняється «художньою асоціативністю», містить «невизначеність можливостей», бо є образним, символічним й «замінює нам в процесі думки невизначену багатоманітність предметів одного й того ж роду» [1, 269]. Детальне дослідження концепту як категорії, що може бути використана при аналізі літературних творів, запропонував і В. Зусман. За його визначенням, літературний концепт – це такий образ, символ чи

мотив, який має «вихід» на геополітичні, історичні, етнопсихологічні моменти, що лежать поза художніми творами й відкривають одночасну можливість великої кількості тлумачень під різними кутами зору [7, 13].

Новели В. Габора є унікальним явищем у сучасній українській літературі. Перший вихід «Книги екзотичних снів і реальних подій» у 1999 (потім вона перевидавалася ще двічі) відразу привернув увагу численних критиків. Всі вони схвально відгукнулися про збірку як про рідкісну в наш час книгу новел, «наповнену неповторним досвідом, перепущеним крізь традицію класичної новели» [10]. Шукаючи українських та світових контекстів новелістики В. Габора, літературознавці ставили в один ряд Габора й Стефаніка [10], Габора й Кортасара [4], в основному відзначаючи жанрово-стильові особливості творів. Зокрема А. Горнятко-Шумилович вказує, що твори Габора позначені елементами моторошної прози [3], а Н. Мельник називає новели письменника яскравим зразком сучасної української магічної новели [9].

В обраному нами аспекті новели В. Габора не розглядалися, що зумовлює актуальність цього дослідження, метою якого є виявити парадигму культурно значимих концептів письменника й окреслити їхню концептосферу, що включає в себе всі компоненти ментального простору; виокреслити ключовий концепт текстів новел, який містить ядро авторської художньої картини світу, втіленої в окремому тексті або в сукупності текстів.

Художня картина світу в новелах В. Габора розгортається в багатозначному полі образів-символів, серед яких домінують образи будинку, сходів, драбини, міста, дерева, саду, лісу та інші. Семантична неоднозначність, асоціативна заглибленість переводить їх у ранг концептів, що в авторському зображенні не лише зберігають первинний, а й набувають метафоричного змісту, утворюючи контекстуальні асоціативно-сміслові поля. Всі концепти позначені глибинністю філософського наповнення. З одного боку, вони пов'язані як зі світовим культурним контекстом, так і з українськими народними переказами, традиціями – явищами, що підтримують історичну спадковість, а з іншого – спроектовані на сучасність.

У концептосфері новел В. Габора центральне місце, що виконує роль ядра, навколо нього розгортаються інші текстові концепти, посідає концепт будинку. Він представлений розгалу-

женою системою художніх корелятивів: двоповерхова кам'яниця («Сходи вгору і вниз»), триповерховий обгорілий будинок («Будинок у середині»), старий двоповерховий будинок («Як знайти Овідія»), кнайпа («У кнайпі пані Рузі») і сільська хата («Ніч, що ховає всі дороги»). Письменник часто поєднує образи будинку й людини в одній системі. Наявність співвіднесення цих образів практично в усіх культурах дала підстави представникам психоаналітичної школи К. Юнга вважати їх архетипними, тобто притаманними людській психіці. Проте в авторській інтерпретації цих образів, як правило, простежуються семантичні зміщення.

Топос будинку, який традиційно належить до семантичного комплексу «Батьківщина» і тлумачиться як «матеріальне й духовне осереддя сім'ї», «мале відтворення Космосу» [2, 557], осередок родинного затишку, тепла, у новелах В. Габора пов'язаний з темрявою, атмосферою неспокою, тривоги, жаху й врешті зі смертю. Він не є для героїв головною точкою опори й центром орієнтації в недосконалому світі, навпаки – будинок часто чужий і ворожий, стає пасткою для них, як, наприклад, двоповерховий кам'яний будинок, який виявляється лабіринтом, з якого немає виходу («Сходи вгору і вниз») чи хата, заповнена густими сутінками, з замерзлими дверима, що не відчиняються («Ніч, що ховає всі дороги»).

У новелі «Сходи вгору і вниз» разом із концептом будинку актуалізується концепт сходів як невід'ємний елемент цього будинку. Традиційно сходи вгору – символ сходження до нових вершин, досягнення чогось, а в новелі В. Габора через образ сходів реалізується наскрізний мотив безвиході: ці сходи нікуди не ведуть. Опинившись у двоповерховому будинку, герой застряє на цих сходах: «Уже давно мав бути його поверх, але вузькі сходи далі круто вели вгору», «...сходи не виводили його на жоден поверх» [5, 125], «сходи вниз теж нікуди не виводили» [5, 128]. «Поволі йшов униз і рахував сходи. На двотисячній зупинився, а сходи все ще не закінчувалися. Подумав: якби зробити з них довгу драбину, то дістала б підземного царства чи пекла» [5, 129]. Таким чином, образ сходів реалізується в його інваріанті – образі драбини.

Блукання безкінечними сходами (як і блукання «Глибоким лісом» у новелі «Полювання у втраченому просторі»), уподібнення будинку до «кам'яного мішка», з якого немає виходу, і

безпосередня вказівка-деталь «сходи-лабіринт» [5, 131] виокреслюють образ лабіринту, який згідно з українською міфологією символізує «перехід душі людини з одного світу в інший <...>, у ньому одвічна таїна життя і смерті, умирання – воскресіння» [2, 270]. Простежується постійне нагнітання атмосфери безвиході, яка в тексті підсилюється рядом художніх деталей в описі будинку, де знаходяться ці сходи: «чорні мармурові панелі були величні», «великі круглі вікна з викладеними навколо них із мармуру чорними вінками», «вікна були заграбовані й засклені», «на одному було вибито скло», але за ним «цегляна непоштукатурена стіна» [5, 125], ліфт «обгороджений густою сіткою» і відсутність дверей. Слід зауважити, що образи дверей і вікон, яких немає або які наглухо зачинені й не відчиняються, у новелах В. Ґабора є домінуючими.

Образ будинку іноді асоціюється з руїною і порожнечою, як, наприклад, обгорілий зчорнілий триповерховий будинок у середмісті (з однойменної новели «Будинок у середмісті»), з позабаваними вікнами й дверима, який спочатку не викликає ніякого зацікавлення чи подиву в героя, але поволі заповнює весь його внутрішній простір. Якщо спочатку героєві здається, що за стінами будинку «хтось живе й переховується, що й сам дім ще живе» [5, 29], то згодом він усвідомлює, що цей обгорілий будинок не що інше, як проекція його самого: «Нині ж глянув на нього іншими очима. У свої тридцять три я часто відчував себе цілковитою руїною, та ось щойно я побачив, як вона виглядає» [5, 29]. Автор акцентує внутрішні стани героя: самотність, спустошеність і втомленість життям – таким чином осмислюючи екзистенційні модули його буття. Герой самотній наскільки, що блукаючи людними вулицями міста, відчуває себе, ніби в пустелі. Образ-символ пустелі стає ключовим не лише в характеристиці світу, позначеному руйнацією, а й у характеристиці героя, і підкреслює екзистенційний характер його самотності. Така інтерпретація екзистенційного буття героя, що має глибинний філософський підтекст, психологічна за характером проникнення в його душу. Домінуючу роль при цьому виконують психологічні деталі, які фіксують найменші внутрішні порухи, наприклад: «Я прагну лише одного: розчинитися в цьому світі, згаснути» [5, 32] Єдине місце, яке привертає увагу героя, – це обгорілий будинок у середмісті, біля якого він подовгу зупиняється, і, мо-

жливо, саме цей обгорілий будинок не дає йому «відійти у безмежність» [5, 32]. У такому зображенні чи ненайвиразніше розкривається абсурдність світу й існування людини в ньому.

У новелі «Як знайти Овідія» ключовим концептом у зображенні картини світу стає концепт міста, який реалізується через опозицію «Мале місто» – «Велике місто», що у свою чергу проектується на опозицію Космос – Хаос. «Мале місто» для героїв «своїми низенькими й ошатними будинками нагадує село» [5, 64], співвідноситься зі спокоєм, затишком і виступає уособленням впорядкованого простору. На противагу йому «Велике місто» відрізняється хаотичністю забудови: «Немовби розшматували місто й розкидали у різні боки» [5, 65], – і безпосередньо асоціюється з Хаосом. У такій інтерпретації виокреслюється традиційна для української літератури опозиція село – місто, де село є осередком гармонійного життя, а місто виступає ворожим для людини.

Знаково, що простір між Малим і Великим містами, який по суті є ні чим іншим, як околицею цих міст, перетворено на базар, який теж вражає героїв «страшенною запущеністю»: «З казарм познімали всі вікна й двері», відбудували «віє пусткою» [5, 64]. Відчуття порожнечі, спустошеності увиразнюється художніми деталями: «Між порожніми рядами гуляв вітер, піднімаючи пилюку. Ніде не було ні душі» [5, 65]. Вказівка, що дорога до Великого міста веде через сміттєзвалище актуалізує не лише проблему забрудненості довкілля, але й духовного занепаду людини, а також мотиви руїни, катастрофізму світу в цілому. Людина в такому світі приречена, тому не випадково у Великому місті героям зустрічаються «дивні перехожі: каліка, який нагадував чорного павука з покрученими руками й ногами, жінка з перекривленим обличчям і виряченими очима. Ще якийсь чоловік, який незграбно дибав стежкою й голосно кричав, бризкаючи слиною» [5, 65]. Світ потворний – потворна й людина в ньому. Художня деталь «відсутність храмів у Великому місті» акцентує проблему втрати духовності людини, а згадка про Давній Рим у зв'язку з образом Овідія є алюзією на зруйновану Римську імперію. Саме тому в новелі поряд з концептом міста актуалізується концепт старого двоповерхового будинку, на «зовнішній дерев'яній стіні із глухо забитими вікнами» якого «готичний надпис англійською мовою «Death» [5, 66]. Не випадково, що вікна як «частина житла, наділена

символічними функціями як нерегламентований вхід або вихід, протиставлений дверям» [2, 72], – знову наглухо забиті: у людини немає ніякого виходу, щоб порятуватися від смерті. Таким чином, навколо концепту «Великого міста» концентруються есхатологічні мотиви, пророцтва загибелі, ідея приреченості.

У новелі «У кнайпі пані Рузі» концепт будинку реалізується в образі будівлі кнайпи. Знаковою є характеристика місця знаходження кнайпи: «Серце їхнього міста – брукована площа. <...> На площі знаходиться і гордість міста – кнайпа пані Рузі. Праворуч від неї дорога веде до загсу, ліворуч – на цвинтар» [5, 111–112]. Художня деталь «цвинтар» стає ключовою в цьому описі, адже на перший план письменницьких філософських роздумів у творі виходить мотив смерті, який є важливим смисловим елементом у трактуванні світу й людини. Як відомо, проблема смерті завжди була й залишається однією з основних для людських роздумів, оскільки торкається сокровенного – буття людини. Проте в різні часи сприйняття смерті було неоднаковим: від радості перед входженням в інший, кращий, світ до страху перед небуттям. Саме страх перед смертю відчують герої В. Ґабора: «Всі затремтіли від страху, як осикові листки на вітрі. У всіх по шкірі пробіг мороз, і кожен ще раз пожалів у цей момент, що не сидить вдома. Біля жінки. Біля дітей. У затишку. У надійному сховку» [5, 119]. Виникає опозиція кнайпа – дім, спроектована на опозицію життя – смерть, де образ кнайпи співвідноситься зі смертю, а рідний дім – із життям. Зауважимо, що це чи не єдиний твір письменника, у якому герої в момент найвищої емоційної напруги згадують дім як надійний прихисток, де можна порятуватися від смерті.

Опозиція життя – смерть реалізується й через антитетичне зіставлення часів – минулого й теперішнього, де минуле співвідноситься з життям, теперішнє – зі смертю: «Останнім часом люди ніби забули дорогу до загсу, все завертають ліворуч. Проводжають в останню путь родичів, близьких, друзів. Облюбувала Смерть їхнє місто і косить, косить без жалю людей» [5, 112]. Тому бездіяльні чоловіки, проводячи цілий день у кнайпі, роздумують: «Як врятувати місто од Смерті?» [5, 112]. Усвідомлюючи, що «від Смерті не відгородишся» [5, с. 113], вони вирішують задобрити смерть і віддати їй у жертву одного з них (у такій інтерпретації прочитується алюзія на образ Ісуса Христа). Наяв-

ний у творі й персоніфікований образ самої Смерті, який зображений у дусі фольклорно-міфологічних традицій з косою в руках. Момент приходу Смерті завдяки використанню прийому градації постає як щось страшне й невідворотне. Ключову роль при цьому відіграють художні деталі: «протяжне виття вітру», «тріск поламаних дерев», грім, «раптово погасло світло» і «стало темно, мов у мішку» [5, 119].

Кінцівка новели розгортається в семантичному полі образів сонця, світла, тепла, що дає підстави трактувати її, як надію на те, що Смерть врешті покинула місто: «Пополудню хмари з-над містечка рушили й через годину небо стало чистим, голубим. Лагідне сонце сушило потічки на вулицях, а повеселілі люди, забувши про страх і негоду, виходили з хат, вбрані яскраво, по-святковому» [5, 120]. Домінуючим у цьому описі виступає екзистенціаль життя, а художня деталь «сонце <...> прикривала біленька-біленька хмаринка, чимось подібна на людину» актуалізує мотив безсмертя. Тож у новелі простежується не лише екзистенційне перехрещення мотивів життя й смерті, коли вони складають амбівалентне ціле, але й тріада життя – смерть – безсмертя.

Символом сходження до вищих духовних сфер у творчості В. Ґабора виступає образ драбини, який є центральним у новелі «Драбина до небес». Він характеризується філософсько-міфологічною наповненістю і символізує не лише перехід на інший рівень, а й «сполучення Землі з Небом в обох напрямках: сходження людини і спуск божества» [2, 166]. Саме такими бачаться автору драбини, які по старій готичній церкві понамальовував богомаз Стефан Тербельський: «Вони нерідко уявляються мені мереживом букв. Читаю їх і піднімаюся все вгору і вгору» [5, 44]. Автор вдається до гри зі словами «незбагненність дороги вгору» і «нескінченність дороги вгору», завдяки чому створює кілька образів драбин, які в його уяві мають по сім щаблів і немовби символізують прибуваючу силу людського буття, яка переходить всі ступені пізнання.

Серед інших широко вживаних концептів у новелах В. Ґабора можна виділити концепт дерева, який реалізується в його художніх корелятах: яблуні («Потрапити в сад») і «вутлої яблуньки з покрученим стовбуром» («Осика в Гетсиманському саду»), яблуневої гілки («Голос пізнього цвіту») і «дерева, що кривавить» з однойменної новели. З концептом дерева безпо-

середньо пов'язані концепти лісу («Полювання у втраченому просторі») і саду («Потрапити в сад», «Осика в Гетсиманському саду», «Голос пізнього цвіту»). Концепт саду є центральним у новелі «Потрапити в сад» і вже був розглянутий нами у статті «Особливості інтертекстуальності новелістики Василя Ґабора» [6], тому зазначимо тільки, що сад у творах письменника виступає як реальний впорядкований простір (сад як плід праці – «молодий» – «старий» сад) і простір абстрактний, коли через концепт саду реалізується символіка саду як райського, як саду душі і внутрішнього світу людини. Тобто концепт саду постає згустком різних культурних алюзій. У новелі «Осика в Гетсиманському саду» сад виступає пасткою для героя, а концепт дерева, конкретизований в образі осики, характеризується мортальним виміром.

Мортальна символіка концепту дерева реалізується і в новелі «Дерево, що кривавить». Автор поєднує в одній площині дерево і людину. Образ дерева («невисоке, а стовбури мало так сильно покручені і переплетені між собою, мов тіла змій», «дуже швидко висохло», «видавалося, що воно взагалі росло без листя» [5, 35]), проектується на долю одного з героїв, Медеція, який стає божевільним. Невипадково новела закінчується словами: «...і кожен думав про Медеція, який залишився в іншому для нас світі й кривавитиме на межі забуття і збування чужого віку» [5, 37].

Таким чином, художня картина світу в новелах збірки «Книга екзотичних снів та реальних подій» В. Ґабора реалізується через систему концептів, що подаються в специфічному словесно-образному вираженні. Ключовими серед

них є концепти будинку, сходів, драбини, міста, дерева, саду. Всі вони багатовимірні, наповнені філософським змістом і утворюють складну концептуальну структуру текстів, що відбиває реальність, пропущену крізь призму авторської уяви, та втілює сутність його творчого задуму створити власну концепцію світу та людини.

#### Список використаних джерел

1. Аскольдов С. Концепт и слово / С. Аскольдов // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста : антология. – М. : Academia, 1997. – С. 267 – 279.
2. Войтович В. Українська міфологія / В. Войтович. – К. : Либідь, 2002. – 664 с.
3. Горнятко-Шумилович А. У дивосвіті новел Василя Ґабора («Книга екзотичних снів та реальних подій») / А. Горнятко-Шумилович // Слово і час. – 2006. – № 11. – С. 38 – 43.
4. Горнятко-Шумилович А. У «холодних потоках нез'ясованості». На перетині художніх світів новел Хуліо Кортасара й Василя Ґабора / А. Горнятко-Шумилович // STUDIA UKRAINICA POSNANIENSIA. – Vol. II. – 2014. – PP. 39 – 49.
5. Ґабор В. Книга екзотичних снів та реальних подій: Новели / В. Ґабор. – 3-тє вид.- Львів : ЛА «Піраміда», 2009. – 160 с.
6. Дашко Н. Особливості інтертекстуальності новелістики Василя Ґабора (на матеріалі збірки «Книга екзотичних снів та реальних подій») / Н. Дашко // STUDIA UKRAINICA POSNANIENSIA. – Vol. II. – 2014. – PP. 271 – 278.
7. Зусман В. Диалог и концепт в литературе. Литература и музыка / В. Зусман. – Нижний Новгород : Деком, 2001. – 168 с.
8. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В. Карасик. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 477 с.
9. Мельник Н. Проникнення в іншу реальність: (українська магічна новела наприкінці ХХ ст.) / Н. Мельник // Слово і час. – 1998. – № 11. – С. 46-51.
10. Слободян Н. Класична новела Василя Ґабора / Н. Слободян // Поступ. – 1999. – Ч. 108. – С. 8-18.
11. Степанов Ю. Константы: Словарь русской культуры / Ю. Степанов. – 3-е изд., испр. и доп. – М. : Языки русской культуры, 2004. – 992 с.

**Nataliia DASHKO**

Dnipro

#### VASIL GABOR NOVELS CONCEPT ART PARADIGM REVIEW (BASED ON THE COLLECTIN OF STORIES «THE BOOK OF EXOTIC DREAMS AND REAL EVENTS»)

*World artistic picture main constructs and key concepts of novels from «The Book of exotic dreams and real events» collection by Vasil Gabor are being covered in this article. Their conceptual and functional meaning and message in general are being analyzed. The major ones are: house, stairs, city, ladders, tree, garden, forest. The highest attention is paid to the house concept analysis, which takes central place in the cloud of concepts of novels: «Stairs up and down», «House in downtown», «At Ms Ruzi's Tavern», «How to find Ovidiy». This analysis is implemented by means of artistic symbolic correlates: two-storeyed stone house, three-storeyed burnt house, tavern and old two-storeyed house. Semantic ambiguity and deep philosophical and associate meaning of concepts actualize their different contexts reflecting reality through the prism of author imagination.*

*Key words: concept, cloud of concepts, novel, picture, symbol, artistic detail.*

**Наталія ДАШКО**

г. Днепр

**ПАРАДИГМА КОНЦЕПТОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ НОВЕЛ  
ВАСИЛИЯ ГАБОРА (НА МАТЕРИАЛЕ СБОРНИКА  
«КНИГА ЭКЗОТИЧЕСКИХ СНОВ И РЕАЛЬНЫХ СОБЫТИЙ»)**

*В статье рассматриваются ключевые концепты как основные конструкты художественной картины мира в новеллах сборника «Книга экзотических снов и реальных событий» Василия Габора. Анализируется их смысловая наполненность, функциональное и концептуальное значение. Среди доминирующих выделено концепты дома, города, лестницы, дерева, сада, леса. Особое внимание уделяется анализу концепта дома, который занимает центральное место в концептосфере новелл «Лестница вверх и вниз», «Дом в центре», «В кабачке госпожи Рузи», «Как найти Овидия» и реализуется разветвленной системой художественных коррелятов: двухэтажный каменный дом, трехэтажный обгоревший дом, трактир и старый двухэтажный дом. Семантическая неоднозначность, философская и ассоциативная глубина концептов актуализирует разные их контексты, отражающие реальность, пропущенную сквозь призму авторского воображения писателя.*

*Ключевые слова:* концепт, концептосфера, новелла, образ, символ, художественная деталь.

Стаття надійшла до редколегії 07.04.2017

УДК 821.161.2.0Шевчук В.

**Наталія ЗАГРЕБЕЛЬНА**

м. Київ

nzagr@list.ru

**ФОТОГРАФІЯ В ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ  
ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА**

*У статті розглянуто форми присутності фотографії в художньому світі В. Шевчука. Фототекст реалізується на різних рівнях, від тропів до сюжетних епізодів, та сприяє виявленню зв'язків між персонажами, поєднанню різних часових площин та сторін реальності. Фототекст В.Шевчука має виразну авторську специфіку та органічно пов'язаний з проблематикою і поетикою його творчості.*

*Ключові слова:* Валерій Шевчук, художній світ, література і фотографія, інтермедіальність, репрезентація.

Прозу Валерія Шевчука прийнято називати химерною: тут реальне поєднується з фантастикою, можливі часові зсуви, перегуки між персонажами та подіями. Звичайно ці властивості розглядаються в бароково-міфологічному ключі, але не останню роль у створенні химерного світу Шевчука відіграє фотографія. Вона дозволяє невимушено перейти від одного часу до іншого, відчутти безперервність тривалості, створити уявну спільноту, що об'єднує живих і мертвих, дати опору для пам'яті та уяви, зберегти те, що намагаються знищити. Фотографія як поширена візуальна практика, характерна для ХХ століття, настільки природна в художньому світі Шевчука, що дослідники оминають її увагою як у контексті химерної прози, так і в контексті інтермедіальності. Однак частотність і сам характер звернення до фотографії в його творах спонукають розглянути проблему детальніше.

Особливе ставлення до фотографії відчувається і в автобіографічних текстах Шевчука. В

нарисі «Сад житейських думок, трудів та почуттів» він зазначає два важливі епізоди свого життя. Після повернення батька з війни в липні 1945 р. «на пам'ять про ту подію ми всі разом сфотографувалися – і це єдина фотокартка, де я є дитиною» [9, I, 53]. Школярі «виготовляли колекції каміння, яке збирали на околиці міста, (...) мене навіть сфотографували в обласну газету біля цих колекцій», «саме завдяки цим своїм заняттям я був уключений в дитячу делегацію від Житомирської області в 1954 році і їздив до Києва (вперше його побачивши й зачарувавшись)» [9, I, 56]. Про враження від цієї ж поїздки докладніше йдеться у книзі «На березі часу. Мій Київ. Входи». На Трухановому острові «довкола вогнища колом стояли діти й підлітки. І от мою увагу прикувало дівча, десь, може, одинадцятилітнє, тобто на той час порівняно зі мною, п'ятнадцятирічним, цілком дитина. Вона була прегарна, і я не міг відвести од неї погляду. (...) Через багато років, коли одружився, пе-