

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-

реглядав фотоальбома своєї дружини. І мені впало в очі, що її обличчя в підлітковому віці вельми знайоме. (...) Зрештою, виявилось, що вона таки була на Трухановому острові в 1954 році і стояла біля того-таки вогнища, та й мала тоді одинадцять. Містика? Не знаю. Дружина й досі переконана, що це мої вигадки, а я твердо увірений, що тоді, на Трухановому острові, де пізніше ми не раз блукали, будучи закоханими, таки дивився на неї» [6, 22].

Фототекст у художньому світі Шевчука пов'язаний з сімейною історією і сюжетно обмежений невеликим числом варіантів, хоча відзначається глибиною їх розробки. Герої Шевчука цікавляться фотографіями предків, які звичайно розвішані по стінах та зберігаються у сімейних альбомах, уможливлуючи уявлення про незнайомих родичів. У творах Шевчука фототекст реалізується на різних рівнях: від окремих виразів до розгорнутих епізодів («Під синичий подзвін», «Привид мертвого дому», «Стежка в траві»).

У тропях, пов'язаних з фотографією, особливе місце займає процес проявки. З ним порівнюються спогади: «я зовсім про нього (дім. – Н. З.) забуваю, але приходить момент, найчастіше це трапляється перед сном, і раптом я бачу, як починає він проявлятися зовсім так само, як зображення на фотопапері» [7, 29]. Упорядковується фотопроявці й осягнення реальності: «оте творення в собі ідеального образу в дівчини може бути пом'якшеною формою пізнання одне одного, при звичаюванні до того реального, чим є кожне, адже рано чи пізно реальне бере гору над імітованим і, як знімок на фотопапері, поступово проявляється, чи хочемо ми того, чи ні» [5]. У повісті «Двоє на березі» це ж порівняння характеризує особливий тип привабливості: «це була краса, яка проявляється зовсім так само, як фото в проявнику. З першого погляду її не помічаєш, потім приходить легке зацікавлення, ще потім починаєш дивуватися, а трохи згодом не можеш відірвати від нього очей» [3, 207].

Інше характерне для Шевчука порівняння – спостереження та запам'ятовування як фотозйомка. Це може стосуватися того, що справило велике враження: «я йшов на роботу, їхав у трамваї, потім працював, потім обідав і так далі, а те обличчя від мене ніде не дівалося, так ніби й справді я сфотографував його своїм єством, і воно відбилось у моєму мозку» [8, 295–296]. Але частіше роль таких «фотографів» викону-

ють люди, що спостерігають за людьми навколо: ряба Катька «подивилася на Хлопця примруженими очима, і йому здалося, що ті очі клацнули, як фотоапарат, навіки запам'ятавши його обличчя. Та жінка, подумалося хлопцеві, справжній фотоархів цієї вулиці, – зберігалися там негативи всіх облич, що тут проходили» [4, 228].

До етапів фотографування уподібнюються психічні процеси, зокрема, зосередження («розширила очі, аж розійшлося перед визором те зображення, а коли знову навела фокуса, ота негарна дівчина з фотокартки (...) здалася їй цілком незнайомою» [8, 201–202]) та абстрагування («стаю ніби якийсь чарівний фотоапарат, який наставляє око на тих людей, палець при цьому лягає на кнопку спуску, уважно, навіть надпильно дивлюся через той окуляр на рибалок, палець при цьому лягає на кнопку спуску, (...) а тоді натискаю уявного гачка – і рибалок змиває з мого зору, (...) і я опиняюсь на березі сам» [8, 260]). Спогади порівнюються з переглядом фотокарток («Освітлена сонцем кімната») або з роботою в фотоархіві («Хтось із дитинства»).

Через канони фотографії описуються певні особливості пози та міміки: «Валька всміхалася до нього фотографічною посмішкою» [10, 48], «всі зробилися серйозні й урочисті і позавмирили, ніби хотіли сфотографуватися, поки Станіслав знімав із шампанського станіоль і розкручував дротика на корку» [7, 294]. Персонажі різних творів мають розплющені очі-гудзики, як на старовинних фотокартках: тітка Аполінарія («Стежка в траві»), син Підгаєцького («Двоє на березі»), мертві й живі родичі Станіслава, що зібралися фотографуватися («Привид мертвого дому»). Дослідник фотографії Оксана Гавришина так характеризує вирази облич на старих знімках з точки зору сучасного глядача: «напружені, часом майже скажені, з напіввідкритими ротами», і пояснює це насамперед настановами, що походять від студійної фотографії: «важливе тіло цілком, обличчя спеціально не виділяється. (...) Базовою первісно є єдина постановка погляду: погляд на камеру, який не передбачає “зустрічі віч-на віч” моделі на портреті та глядача» [1, 36]. Отже, очі-гудзики можна інтерпретувати як проминальний погляд нібито з іншої реальності (зауважимо, ряд інших персонажів Шевчука на знімках мають цілком жвавий та природній вираз обличчя).

Репрезентація зображених на фотографії у Шевчука відрізняється тим, що умовності опус-

каються, і перед очима глядача ніби опиняється жива людина. Нейтральний опис зображеного на фото у нього є винятком: «ту мою бабу я бачив тільки на фотографії: просте, добродушне, кругле обличчя, зав'язана хусткою, в рясній спідниці із хвартухом і в простенькій ситцевій кохтинці; на шиї в неї красувалося намисто» [9, I, 355]. Звичайно ж граматичні конструкції справляють враження, що йдеться не про портрет, а безпосередньо про людину: «обдивилася стіни і побачила свого діда, який з усмішечкою за нею спостерігав з фотокартки. Баба також за нею спостерігала, але без усмішечки – в баби були такі самі, як у матері, по-вольовому стиснуті вуста» [9, I, 198–199], «зирнула на нього гарна жінка, юна й ніжна, з тонкими, нервовими рисами, з сонною притомною в очах – чи ж справді він мав колись оце щастя?..» [3, 167]. Такими постають не лише близькі, а й незнайомці, чий фотозображення випадково потрапляють на очі: «першу пляшку “чорнила” Степан з Андрієм випили на цвинтарі на лавочці біля могили якогось Адама Солов'я, сам Адам Соловей дивився при цьому на них з вицвілої, зробленої на порцеляні фотокартки.

– Мені ваша дочка наравиться, Степане Григоровичу, – сердечно сказав Андрій, не без розчулення позираючи на Адама Солов'я» [10, 294].

Фотографія виступає простором, в якому зображений знаходиться як суб'єкт дії або стану. «Фотокартка була стара (...). На ній сиділи двоє, а ззаду стояли також двоє солдатів у формі армії царської Росії. (...) Один із тих, котрий стояв ззаду, виструнчився і непомірно витягнутий, а той, що стояв біля нього, дивився іронічно: тільки це міг бути мій дід» [9, II, 149]. Іноді характер зображення дає можливість розгорнути його репрезентацію до сценки: «він замахав руками, але все-таки сів, бо раптом побачив на стіні й того широкоплечого, кремезного: стояв у фотокартці й усміхався на повен рот», дядько «всміхався зі стіни, і чи від того <сонячного> світла, чи Іван був так налаштований, те обличчя ожило раптом перед ним. Кучерявий і широколиций, дядько дивився на нього з легким прижмурцем і чи кепкував з нього добродушно, чи підбадьорював» [4, 151]. Тут оживлення фотографії суто уявне, ефект пояснюється матеріалістично, але в інших випадках така можливість намічається і навіть реалізується. В «Домі на горі» вона асоціюється із казково-романтичним літературним вимислом: «здавалося, збудеться та фантазія, що її любили повторю-

вати старі письменники: розчиниться дзеркало і вийде з нього красуня, так дивно схожа на ті фотокарткові зображення, які зберігаються в їхньому сімейному альбомі» [4, 103]. У «Стежці в траві» мала Мирослава фантазує, що їхній старий дім населений предками, чий фото вона бачила на стінах чи в альбомі. В «Привиді мертвого дому» Станіслав у дитинстві вважав, що сфотографовані вночі оживають, «вислизують тінню з фотопаперу», ходять по дому, спілкуються, п'ють чай. В цьому ж романі уявлення про те, що мертві продовжують жити, пов'язується з фотографією і в інший спосіб. Заключний епізод розділу «Сім тітоньок великого музиканта» розповідає про уявну фотографію всієї родини, заради чого родичі Станіслава, померлі, зниклі та живі, збираються в його кімнаті, аби він відбив у душі їхній образ – «відчув раптом, що в його очах блимкнуло, ніби спалах, і те світло вирізьбило застигли на тлі фосфоризуючої стіни постаті та обличчя. І вони перестали бути тіннями, а стали живими, зримими, але пофотографічному застиглими. І він тримав їх у визорі, намагаючись запам'ятати навіки кожне обличчя, і кожне лице він запам'ятав» [7, 376].

Прикметно, що у Шевчука звичайно йдеться не про окремі знімки, а про колекцію, що зібрана по-міському в оксамитовому фотоальбомі, а по-сільському по десятку карток в одній рамці на стіні. Ольга Бойцова, розглядаючи фотографію як повідомлення, аналізує фотоальбом як зв'язний наратив: звичайно знімки розташовані за хронологією, впорядковані, об'єднані спільними темами та персонажами [1, 125–128]. Фотографії єднають з далекими і навіть мертвими родичами, виявляють зв'язки між людьми. Розлогі епізоди перегляду сімейного альбому є у творах «Двоє на березі» та «Кросворд», в «Сутінках» розглядають та коментують фотографії, що висять на стіні у сільській хаті, в ряді інших текстів є коротші епізоди або принаймні згадки про сімейні альбоми. Герой «Кросворду» рефлексує з приводу сімейних фотоальбомів, котрі його «завжди вабили, це своєрідний музей днів чи моментів, які хоч і застигли непорушно, вихоплені з рухомої дійсності, але не зникли до часу, доки їх зможе втримувати на собі папір. (...) Ось чому, коли потрапляв у чийсь дім, мені хотілося добутися фотоальбомів, байдуже, чи ці люди споріднені зі мною, а чи ні» [5]. На відміну від окремих фотографій, альбом створює цілісний контекст, спільноту, що об'єднує покоління, які не збіга-

ються в реальному часі. Розташовані поруч окремі застигли моменти дають відчуття спільного часового потоку та єднання з предками.

Фотографія стає основою для уявлень про тих, кого не бачив, без неї образи лишаються непевними. Чимало героїв Шевчука виростають у неповних сім'ях або не знають родичів. В «Романі юрби» батько Сашка покидає родину, мати рве всі його фотографії, але одна забила у щілину в шухляді – саме її знаходить хлопець: «забрав ту фотокартку, хоч і не був до кінця переконаний, що на ній (потертій і подряпаній) зображено таки батька. Але йому потрібно було мати батька, як і кожній дитині, й він часто тайкома роздивлявся ту дрібну парсунку» [10, 395]. У «Двох на березі» герой, що ріс без батька, порівнює себе з хлопцем-двійником, мати якого рано померла: «той хлопець у ту пору був щасливіший: він мав змогу побачити свою матір хоч би на цих чудових світлинах і повернути собі її образ, а коли так, утрату цю не назвеш конечною: мати жила в його уяві. У мене ж було гірше: свого батька я не тільки ніколи не бачив, а й не знав, як його уявляти, – його у мене просто не було. Але я пам'ятаю інше: батьковий образ у мені жив. Але цей образ ніколи не мав сталості. Він змінювався, набираючи рис того, хто мені в той момент подобався, але чим далі, тим невідворотніше перетворювався він у безлику тінь» [3, 210]. З цим же стикається герой оповідання «Хтось із дитинства»: не пам'ятаючи матері, він уявляє лиш «постать із вийнятим обличчям». Чотири її фотографії, від дитинства до заміжжя, здаються йому зображеннями чотирьох різних людей, але жодне не асоціюється з туманним спогадом, який виступає уявною фотографією – це п'яте зображення, «яке на фотопапері не відбилося, а тільки в моїй пам'яті, і яке тільки вряди-годи в ній проявлялося – саме те, яке засвітилося до мене, коли блукав між чужих ніг під столом, шукаючи материних, і коли піднявся край скатерки, і пролунав ніжний її голос» [8, 301].

Персонажі Шевчука, уважні до конкретних особисто значущих знімків, нечасто звертаються до загальних рефлексій про фотографію, такі випадки об'єднуються спільними мотивами. У повісті «Жінка-змія» та в романі «Привид мертвого дому» фотографування асоціюється зі смертю: «Фотографуватись – це значить вбиватись у часі. (...) Хіба не помітив, (...) що фотокартки мертві і люди на них мертві» [7, 299]. В «Кросворді» теж актуалізується уявлення про

мертовність фотозображень: «зрештою, ветхі фотознімки можна перезняти, але зображення на них буде блідше, бо й непорушно застигли миті теж піддаються законові всетлінності – тут уже нема ради» [5] (зауважимо, технічно якість перезнятої фотографії буде нижчою через втрату дрібних деталей та відображення набутих дефектів, плям чи подряпин, але яскравість та контрастність можна відрегулювати). Близьке за логікою пояснення відсутності зображень самого фотографа, який завжди знімає інших, у повісті «Двоє на березі». Самотній старий, дружина і син якого померли, говорить: «Я майже напевне знав, що моє зображення нікому в цьому світі потрібне не буде» [3, 210]. В обох випадках логіка така, що технічні по суті явища (котрі можна обійти за допомогою спеціальних прийомів) здобувають метафізичне пояснення й ауру химерності.

Постать фотографа залишається у Шевчука, так би мовити, за кадром. Однак у цій повісті, переглядаючи фотоальбом Громадецького, розповідач зауважує не лише подібність між собою та його сином, між своєю матір'ю та його дружиною, але й різочу відмінність, що зумовлюється особою фотографа та обставинами зйомки: «Жінка, яка тримала немовля, була щаслива. Більше того, переповнена трепетною радістю, і цього не могло не зафіксувати любляче фотооко її чоловіка – воно, зрештою, вибирало саме такі моменти, – я раптом збагнув: ось воно те “щось”, що здається мені неприступним. Мої фотокартки цього періоду були інакші, адже переводило моє тодішнє зображення на папір не любляче око батька, а холодне око фотографа-професіонала. Через те мати моя була на тих світлинах ніби нежива, а ще більш неживий був я» [3, 209–210].

Точка зору професіонала виразно протиставляється «люблячому оку» в тому епізоді «Стежки в траві», де батько й син Волошинські приходять до фотографа. Тільки-но віднайдену фотокартку з дідом, яку вони обидва сприймали розчулено, дивлячись скрізь вади зображення на застиглу дійсність, фотограф бачить цілком інакше. Він одразу зазначає, що із чотирьох, зображених на знімку, дід вийшов найгірше, але готовий перезняти, викадрувати портрет: «такого відшашу, як живий буде» [9, II, 154]. Виконуючи вимоги фотографа щодо пози, Віталій почувається незручно і вже уявляє майбутній невдалий знімок з нерухомим обличчям та очима-гудзиками, а враховуючи перспективу, яку задає фото діда і щире спілкування з

батьком, гадає, що про це подумав би його майбутній син.

Хоча в цілому персонажі Шевчука ставляться до фотографій уважно й бережливо, трапляються випадки нищення знімків. До цього призводить зміна ставлення до зображеної людини: в «Привиді мертвого дому» та в «Романі юрби» мати рве фотографії батька, який покинув родину. Специфічними у світі Шевчука є пом'якшені варіанти мотиву: в обох творах одна батькова фотокартка залишається і потрапляє до сина (в першому її навмисно зберігає тітка, в другому картка випадково ховається у щілині шухляди). В «Кросворді» поштоухом для розвитку сюжету стає така ж збережена фотокартка (після смерті чоловіка, якого кохала поза шлюбом, мати викидає його фото, а дочка підбирає). Тітка Віра з «Привиду мертвого дому», навпаки, вішає на стіну фотографії тих, хто її кинув: «коли приходила до тям, купувала рамочку і вправляла в неї фотокартку, де вони були сфотографовані, ніби справді черговий коханець переходив у світ тіней» [7, 354]. Образ світу тіней і пояснює її логіку, актуалізуючи зв'язок фотографії зі смертю: вивішування фотокарток тут функціонально подібне їх знищенню в інших випадках, бо свідчить про кінець стосунків. В менш драматичних випадках фотографії не рвуть, а розрізають: у «Камінній луні» після розлучення кожен забирає свою половину шлюбного знімка. Батько Віталія Волошинського робить свій портрет для Марії, другої жінки, відрізаючи зображення дружини.

Інакше сприймається знищення власних фотографій. Такі випадки свідчать, що будь-яка фотографія у світі Шевчука сприймається в соціальному контексті і визначається ним. У «Кросворді» стара жінка показуючи свій фотозбірник, зауважує, що збереглося не все: у передчутті арешту «її чоловік частину знищив: не бажав, щоб через свій зв'язок із тими чи тими людьми останнім трапилася біда» [5]. В оповіданні «Під синичий подзвін» Лариса планує знищення своїх фотографій як один із пунктів переміни життя, нарівні з пластичною операцією з покращення форми носу, звільненням з роботи, переїздом на іншу квартиру. Прагнення розправитись з фотокартками, які показують її негарною, не знаходить підтримки (утім, як і активного спротиву) батьків, та й сама Лариса з часом розуміє оманливість своїх сподівань.

Персонажі Шевчука, зацікавлено ставляться до фотографій родичів, але самі переважно

не знімають і фотографуються лише зрідка, в особисто пам'ятні дні. Надмірне захоплення фотографуванням сприймається іронічно. Про Женю Смикальську, професійного фотографа, розповідається під промовистим заголовком «Коза з фотоапаратом»: виїхавши з міста на природу, вона захоплено знімає все підряд, ніби пасеться за допомогою фотоапарату. Подібна до цього «хронічна жаждоба» батька Станіслава з «Привиду мертвого дому», який «сфотографувався у житті дев'ятсот сорок сім разів, сподіваючись лишити по собі тривкішу пам'ять», але залишилося всього два знімки: «всі його фотокартки все десь дівалися: заливалися водою, горіли, рвалися, псувалися» [7, 371–372]. Таким чином у світі Шевчука спостерігається певний баланс: якщо чийсь фотокартки хочуть знищити, зберігається хоча б одна, коли ж їх забагато, під впливом обставин теж залишається одна-дві (від 947 разів Станіславова батька залишились дві картки, по одній в кожній його родині). Обидва варіанти стверджують цінність фотографії: вона опирається знищенню і надмірному профаную чому поширенню, не підкоряється волі ані тих, хто її створює, ані тих, хто нею володіє, нібито маючи власне, ні від кого не залежне, призначення.

Те, що варто сфотографувати, за Шевчуком, стосується особливих, персонально значущих обставин, пов'язане з усвідомленням перспективи втрати. В «Привиді мертвого дому» Карасик після смерті сина веде всю родину у фотостудію (досі вони жодного разу не знімалися) – «для пам'яті». Батько Віталія Волошинського пропонує синові сфотографуватися разом під час «мандрівки у спокій» – останньої прогулянки містом, в той день, коли вони йдуть до старої хати, отримують фотокартку діда, коли батько знайомить Віталія зі своєю другою сім'єю. Це моменти звичайного життя, не свята і не визначні події, але фотографування надає їм глибини, нібито розмикає повсякдення в ширший часовий континуум.

У світі Валерія Шевчука фотографія є органічним та необхідним компонентом. Будучи звичним атрибутом життя, вона водночас сприяє усвідомленню іншого буттєвого плану, котрий доповнює реальність до такого стану, що розведене у часі та просторі опиняється поруч. Основне завдання фотографії у творах Шевчука – зберігати та єднати, це й зумовлює специфіку її функціонування, яка виявляється різноманітно: у способі репрезентації, перевазі зібрання

фотокарток над одиничними знімками, у несподіваному віднайденні фотознімків та можливості уявного оживлення зображених. У Шевчука звичайно йдеться про фотографії близького кола родичів. Знімки публічного характеру неактуальні, оскільки персонажі зосереджені пізнанні себе через усвідомлення родинного контексту. Фотозображення не претендує на те, щоби підмінити собою дійсність, тим більше, переважно йдеться про старі фотокартки, завдання яких у збереженні пам'яті про минуле. Фотографія у світі Шевчука існує в діалогічному контексті: має бути той, кому небайдуже до зображеного, хто пам'ятає, розповідає та показує іншим. Таким чином, фотографія слугує для комунікації між персонажами, сполучення різних часових площин, природного переходу від реального до фантастичного. Увиразненню специфіки Валерія Шевчука сприятиме зіставлення з іншими авторськими моделями фототексту.

Natalia ZAGREBELNA

Kyiv

PHOTOGRAPHY IN THE ARTISTIC WORLD OF VALERY SHEVCHUK

The article deals with the forms of presence of photography in the artistic world of V. Shevchuk. Phototext realizes on different levels, from tropes to plot episodes, and helps to uncover relations between characters, various temporary plans and sides of reality. V. Shevchuk's phototext has its own author specifics and associates with poetics and problematic of his works.

Key words: Valery Shevchuk, artistic world, literature and photography, intermediality, representation.

Наталья ЗАГРЕБЕЛЬНАЯ

г. Киев

ФОТОГРАФИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ ВАЛЕРИЯ ШЕВЧУКА

В статье рассматриваются формы присутствия фотографии в художественном мире В. Шевчука. Фототекст реализуется на разных уровнях, от тропов до сюжетных эпизодов, и способствует выявлению связей между персонажами, соединению различных временных планов и сторон реальности. Фототекст В. Шевчука имеет выразительную авторскую специфику и органически связан с поэтикой и проблематикой его творчества.

Ключевые слова: Валерий Шевчук, художественный мир, литература и фотография, интермедальность, репрезентация.

Список використаних джерел

1. Бойцова О. Любительские фото: визуальная культура повседневности. – СПб. : Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. – 226 с.
2. Гавришина О.В. Империя света: фотография как визуальная практика «современности». – М. : Новое литературное обозрение, 2011. – 192 с.
3. Шевчук В.О. Камінна луна: Повісті. – К. : Молодь, 1987. – 216 с.
4. Шевчук В. Дім на горі: Роман. – К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2011. – 560 с.
5. Шевчук В. Фрагменти із сувою мойр. Частина 1. Кросворд: Роман [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=2852>
6. Шевчук В. На березі часу. Мій Київ. Входи́ни: Повість-есе. – К. : Темпора, 2002. – 272 с.
7. Шевчук В. Привид мертвого дому: Роман-квінтет / Передм. Р. Мовчан. – К. : Пульсари, 2005. – 600 с.
8. Шевчук В. Сон сподіваної віри: готично-притчева проза. – Львів : Піраміда, 2006. – 416 с.
9. Шевчук В. О. Стежка в траві. Житомирська сага. У 2-х т. / Вступ. ст. та прим. Р. М. Корогодського. – Х. : Фоліо, 1994.
10. Шевчук В. Роман юрби: хроніка «безперспективної» вулиці (1972–1991) / Передм. Л. Тарнашинської. – К. : Пульсари, 2009. – 622 с.

Стаття надійшла до редколегії 10.04.2017