

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-178-7-10>

**КІНОКОД РОМАНУ «ВЕСНЯНІ ІГРИ В ОСІННІХ САДАХ» (2005)  
Ю. ВИННИЧУКА**

**Нікоряк Н. В.**

*кандидат філологічних наук, доцент,  
докторант кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури  
Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича  
м. Чернівці, Україна*

Взаємостосунки кіномистецтва й літератури протягом ХХ ст. склалися по-різному: «якщо на початку ХХ століття, – зауважує І. Мартянова, – кіно повірялося літературою, то в його кінці спостерігається зворотний процес», екран постає значущим «метаобразом науки і мистецтва ХХ століття» [3, с. 37, 38]. У зв'язку із цим художні тексти набувають специфічних рис, властивих кінематографу: монтажність наративу, чергування ракурсів і планів, мобільність точки зору, часова редукція, блешбеки, сильна позиція діалогів, формування характеру в дії. На мовно-тематичному рівні також простежується продуктивна рецепція кіномистецтва: оприявнюються різноманітні кінематографічні інтермедіальні коди. Кінообрази, кіноекфрази, кіноцитати, кіноалюзії органічно вводяться письменниками у тканину літературного тексту, розширюючи його інтепретаційні межі та збагачуючи рецептивний потенціал.

Сучасні автори налагоджують міжмистецькі діалоги досить активно [4]. Проте зовнішні контакти письменника, драматурга, публіциста Ю. Винничука з кінематографом, на жаль, склалися не дуже плідно. У 1994 р. за мотивами казки літератора було знято анімацію «Історія одного поросятка». Через три роки відбулась екранізація ще однієї казки «Як метелик вивчав життя» [див.: 5]. В обох випадках сценаристом і режисером була Людмила Ткачикова. Після доволі відчутної перерви, у 2004 р. побачив світ короткометражний ігровий фільм «Трагічне кохання до зрадливої Нуськи» Тараса Ткаченка, основою сценарію якого постало оповідання Ю. Винничука «Граната на двох» [5]. І знову трирічна перерва: у 2007 р. відбулась прем'єра двосерійного телефільму «Діви ночі» режисера Олега Фіалка, знятого за однойменним романом автора. У 2013 р. презентовано анімаційний фільм «Лежень» Л. Ткачикової за мотивами однойменної казки Ю. Винничука. У 2020 р.

планувався вихід чергової екранізації роману «Діви ночі» реж. Т. Ткаченка.

Варто відзначити, що в поетологічному аспекті діалог з кінематографом виступає значно продуктивнішим. Тексти Ю. Винничука інтертекстуально та інтермедіально насичені. Спостерігається активне апелювання автора до різних мистецьких систем: літератури, живопису, музики й кінематографу. Зупинимось насамперед на кінематографічних кодах, що постають продуктивними засобами комунікації між різними медійними системами.

Роман Ю. Винничука «Весняні ігри в осінніх садах» переміг 2006 року в номінації «Книга року ВВС». У виступі на радіо ВВС письменник зауважував, що даний текст постає для нього «дуже інтимним», позаяк в ньому описуються події 1991–1992 року, коли працював у газеті «ПостПоступ»: «я розлучився з дружиною і потрапив у вир різноманітних любовних пригод [...]. Я не хотів писати книжку, яка мала епатувати публіку, я просто хотів розраховатися зі своїм минулим, але я не можу писати занадто, отже, воно вийшло стьобно. Вбачати тут суцільну еротіку – то можна послатися на афоризм Довженка: двоє дивляться в калюжу, один бачить калюжу, другий зорі, які в ній відображені» [6]. Звернемо увагу на те, що навіть коментуючи власний роман, письменник цитує слова метра українського кіно О. Довженка.

Інтертекстуальні та інтермедіальні коди у тексті автора взаємодіють, презентуючи зразки подвійно орієнтованих кодів. Зокрема, згадка назви відомого роману «Ім'я троянди» (1980) з одного боку апелює до літературного тексту, оскільки персонаж намагається пригадати ім'я автора. З іншого – до екранної версії 1986 р. режисера Жан-Жака Анно, позаяк озвучено ім'я виконавця головної ролі: «Даю досьє: вона тягнеться від цього чувака, що «Ім'я троянди» написав з *Шоном О'Коннері* (курсив тут і далі наш. – Н.Н.). / – Умберто Еко» [1, с. 97]. Така «антропонімічна інтертекстуальна гра» характерна для сучасного масового реципієнта, який повсякчас перебуває під впливом медійного простору. Тому асоціативний ряд вибудовується у свідомості персонажа в першу чергу з апеляцією до візуального досвіду. Згадку імен відомих акторів фіксуватимемо в романі неодноразово: «Навіщо ти слухаєш оці бздури, тоді як міг би зараз валятися в теплому ліжку й дивитися гарний американський фільм із *Робертом де Ніро?*» [1, с. 121]. Персонаж асоціює домашній затишок доволі стереотипно – «тепле ліжко» та перегляд «легкого» американського фільму. При цьому, це може бути будь-яка стрічка з Робертом де Ніро: з 1965 р. у фільмографії актора й режисера – 110 фільмів.

Діалог з двома мистецькими системами – літературою та кіно – доволі помітний. Хоча зацікавлення Ю. Винничука культурою Сходу оприявнюється найяскравіше на інтертекстуальному рівні: згадуються не лише імена відомих філософів, письменників, їхніх текстів, а й спостерігається введення цитат, алюзій та ремінісценцій. Фіксуємо це захоплення Сходом і й у розрізі кінематографу. Так, головний персонаж роману у діалозі з Вірою, черговою дівчиною інтелектуалкою, запитує: «– А фільм *Акіри Курасави «Расьомон»* бачили? / – Звичайно. Я бачила кілька фільмів *Курасави*. А до чого тут «Расьомон»? / – Він знятий за новелами Акутагави» [1, с. 98]. Додаткова інформація про екранне життя новел класика японської літератури Рюноске Акутагави (1892–1927) спрямована насамперед до читача, збагачує його знання, одночасно розширює культурологічний простір тексту.

Не лише імена акторів, назви фільмів фіксуємо у тексті, а імена відомих режисерів, тобто можна вести мову про функціональне навантаження анропонімічних алюзій. Так, головний персонаж, роздумуючи над загадковою особою, що надсилає йому листи, згадує ім'я кінорежисера: «Не раз я себе ловив на підозрі, що автором цих листів може бути особа дещо старша, ніж учениця десятого класу, але, з іншого боку, старша особа мусила бути врівноваженішою й стримувати емоції, не стрибати з теми на тему й не пригощати мене чудернацьким варивом із вражень від прочитаного Кафки, побаченого фільму *Фелліні*, подарованого білого kota, загубленого записника, зтяжнього дощу, бабусиноного торта...» [1, с. 108].

Фіксуємо у тексті й апелювання до жанрової ознаки фільму (так звана архітекстуальність за Ж. Женеттом), без згадки його назви: «Ми мали зустрітись, щоб їхати до мене. А там усе просто і звично. Вона вбере халатик, ми повечеряємо, подивимось якийсь *детективчик* і спалахнемо любов'ю на годинку-півтори» [1, с. 117]. Крім того, цей фрагмент засвідчує використання автором традиційної фільмової матриці: класична ситуація, бачена глядачем неодноразово у фільмах, вводиться у тканину літературного тексту.

Ю. Винничук вдається й до вбудовування у текст кінематографічних екфразисів [див.: 2], своєрідних вставних конструктів, що, зазвичай, фрагментарно відтворюють певний кінотекст. Кіноекфразиси дозволяють повною мірою «оживити» в уяві читача кіноепізод, проте значення їх може бути різним. З одного боку, можуть виконувати суто ілюстративну функцію, з іншого – залучати читача до співтворення та конкретизації (за Р. Інгарденом) смислів. «– Ви бачили фільм «*Маерлінг*»? / – Про те, як австрійський принц Рудольф Габсбург застрелив свою кохану Марію Вечеру, а потім себе? Тобі сподобалася

їхня смерть? / – Ні. Скоріше вразила. Але ще сильніше мене зворушив шведський фільм «Ельвіра Мадіган». – Ну, це принаймні добрий фільм, а Маерлінг» – дешева мелодрама» [1, с. 125–126]. Частково відтворюючи фабулу французько-британського фільму 1968 р. режисера Теренса Янга, автор подає власне рецептивне враження від романтично-трагічної кіноісторії. Залучає інформацію про ще один жанрово близький фільм, знятий роком раніше, у 1967 р. Даний фрагмент на смисловому рівні доповнює романтично-трагічну історію самих персонажів, розширює асоціативне поле, допомагає проінтерпретувати певну ситуацію чи змоделювати її.

Авторську рецепцію кіномистецтва фіксуємо у романі неодноразово. Вона презентується також своєрідною кіноалюзією, що апелює до багатого кінематографічного досвіду читача: «Про красиве самогубство. Про щось таке, щоб вам позаздрив кожен. Це було б щось величне й захоплююче. Варте романів, *фільмів*, пісень...» [1, с. 120]; «Люди стануть оцінювати вашу творчість винятково крізь призму романтичного самогубства. Вони почнуть складати про нас балади, писати романи і *знімати фільми*. Українська література не знала нічого подібного» [1, с. 127]; «Смерть мене маниць, мов найкраща коханка, і той момент, коли я віддаюся їй, стає моїм нав'язливим маренням, вона хтиво бере мене у безліч способів – отруєного, повішеного, зарізаного, утопленого, розтовченого, застреленого. Останній варіант збуджує найсильніше, принаймні у *фільмах* коханці зазвичай стрілялися» [1, с. 180].

Таким чином, у романі Ю. Винничука «Весняні ігри в осінніх садах» активно оприявнюються різноманітні кінематографічні інтермедіальні коди (кінообрази, кіноекфрази, кіноалюзії), що органічно вводяться письменником у тканину літературного тексту, дозволяють відповідно рецептувати окремі фрагменти роману, передбачати ключові колізії, а персонажів співвідносити з екранними варіантами подібних кіноісторій. Все це розширює інтепретаційні межі літературного тексту, збагачує його рецептивний потенціал, актуалізує в аспекті інтермедіальності й інтертекстуальності багаторівневий діалог у комунікативному ланцюзі «автор – текст – читач – твір».

### Література:

1. Винничук Ю. Весняні ігри у осінніх садах. Львів : ЛА «ПРАМІДА», 2005. 256 с.
2. Екфразис: Вербальні образи мистецтва : монографія / за ред. Т. Бовсунівської. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2013. 237 с.

3. Мартьянова И. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности : монографія. Санкт-Петербург : Изд-во «Сага», 2001. 224 с.

4. Нікоряк Н. Текст на культурологічній межі: Кінороман «Червоний. Без лінії фронту» А. Кокотюхи. *Питання літературознавства*. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2020. Вип. 102. С. 164–194.

5. Філатов А. «Трагічне кохання» Юрія Винничука з кінематографом. URL: [https://www.cutinsight.com/ua/tragicheskaya\\_lyubovu\\_yuriya\\_vinnichuka\\_s\\_kinematografom\\_-2/](https://www.cutinsight.com/ua/tragicheskaya_lyubovu_yuriya_vinnichuka_s_kinematografom_-2/) (дата звернення: 15.12.2021)

6. Юрій Винничук: жінок можна кохати, а потім перетворювати їх на літературу. *Тема*. 02. 03. 2006. URL: <http://tema.in.ua/article/790.html> (дата звернення: 16.12.2021).

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-178-7-11>

## **НАУКОВА ТА КНИГОВИДАВНИЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ВЕРХОВНОГО АРХИЄПІСКОПА УКРАЇНСЬКОЇ ГРЕКО-КАТОЛИЦЬКОЇ ЦЕРКВИ ЙОСИФА СЛІПОГО**

**Пронок М. М.**

*аспірантка кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва*

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника  
м. Івано-Франківськ, Україна*

*«Полюбіть науку, плакайте і збагачуйте її своєю працею  
та своїм знанням, будьте її служителями» [4, с. 6]*

Ці слова Заповіту Верховного архієпископа Української Греко-Католицької Церкви (УГКЦ) Йосифа Сліпого не були просто сказані як повчання, вони були прожиті ним самим: любов до науки – вже з дитинства: «Коли настав мені шостий рік, брат Роман купив український буквар і, зимовими вечорами, вчив мене читати. А коли мене записали до школи, до якої я просто рвався, то для мене читання було вже відома річ» [7, с. 74]). Плакав ту науку перед свідомим вибором в житті: «... я хотів посвятитися науці... і знайти становище, яке мені помагало би в тому напрямі. Я лелівав думку бути священиком, але і професором» [7, с. 104]. Чи не найбільшу частину свого життя Й. Сліпий присвятив збагаченню науки своєю працею. Напевне, найпершим дослідницьким