

**ЕКФРАЗИС ТВОРІВ ЖИВОПИСУ
В РОМАНІ П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО “ДИВО”****Наталія БІЛІК,**

Навчально-науковий Інститут філології

Київського національного університету імені Тараса Шевченка,

nnbilyk@ukr.net

**EKPHRASIS OF PAINTING IN P. ZAHREBELNY'S
NOVEL “WONDER”****Natalia BILYK,**

Educational and Scientific Institute of Philology,

Taras Shevchenko National University of Kyiv,

ORCID 0000-0001-9324-2217.

Natalia Bilyk. Ekphrasis of painting in P. Zahrebelny's novel “Wonder”. At the modern stage, ekphrasis is recognized as one of the most fruitful and effective phenomena for comparativistics – the manifestation of specific expressive mediation of one medium in the figurative field of another. Bright, contrasting manifestations of ekphrasis are observed in the content of the novel “Wonder” by the classic of Ukrainian literature P. Zahrebelny. They focus on painting and the work of artists, contain prognostic features of the current semantic potential, and thereby determine **the relevance of their coverage**.

The **purpose of the study**, therefore, is to distinguish the features of ekphrasis of works of painting, as well as to highlight the formal and semantic dominants and the overall semantic configuration of the expressed poetics of the phenomenon of painting in prose. The novelty consists in the identification, poetic classification, semantic analysis and final systematization of figurative instances of literary prose, which descriptively reveal the expressive means of painting with the generalization of their semantic panorama within the boundaries of a localized description and on the scale of the novel in general, in particular, in relation to landmarks from the field of axiology, as well as with functional weighting in accordance with the definitive signs of literary imagology, which enriches the experience of the ethno-image-creating fruitfulness of the ekphrasis of painting. The study is based on the **methods** of cultural semiotic and structural-semantic analysis in combination with a descriptive and comparative-typological approach. **Conclusions.** As a result, it was found that the features of the ekphrasis of painting in “Wonder” testify to a separate experience of a multifaceted ekphrastic model. According to its formal dominants, in compliance with the criteria of the medium and the structure of the image, a condensed discrete ekphrasis is distinguished. In its plot-fabula track, the figurative material that turns out to be the carrier of ekphrastic poetics, the focus on the figure of the common heroine stands out. Its semantic accents emphasize the stages of its spiritual impoverishment and decline and, at the same time, the tragedy of the lack of spirituality, in particular, for creativity. Meanwhile in the heroine, the creation of a semantically multi-dimensional image is observed through the richness of ekphrases: in the combined form-meaning transitions of ekphrasis, the meaning-making line builds up and reaches the sphere of ethnoimagology, for which the basis of identity should be recognized as a full-scale verification of purely artistic meanings and senses. It is about the ability to clarify the idea of striving to avoid negative human qualities, to overcome or compensate for them, in particular, through the power of art, through the prism of the revealed precedent of Russian mental apathy.

Keywords: *ekphrasis, painting, semantics, P. Zahrebelny, “Wonder”.*

Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. На сучасному етапі компаративістика плідно розвивається у зв'язку з особливим продуктивним творчим напрямом, визнаним у багатоманітних *взаємних* різних *медіа*, відзначених свого часу канадським філософом, філологом і теоретиком ЗМІ М. Маклюеном¹. У загальній типології цих взаємин плідним і ефективним був визнаний екфразис: прояв конкретного виражального посередництва одного медіа в образному полі іншого. Протягом II половини ХХ сторіччя був продукований і синтезований значний досвід, який сформував можливість відкривати нові грані феномена *екфразису* та відповідної йому стратегії порівняльного

літературознавства. Між тим проблематиці літератури в колі найрізноманітніших медіа була присвячена й низка академічних наукових дискусій третього тисячоліття за участю українських і зарубіжних літературознавців². У їхньому підсумку неминучим поліметодологічним підходом оприявився відчутний потенціал синтезу літературознавчого та мистецтвознавчого інструментарію.

Неабиякої імпазантності екфразису додає інтрига, закладена в цікавому моделюванні його висвітлення. Загалом, в ідентифікації та осмисленні екфразису окремо вивершується його дисциплінарний принцип, за яким активований у ньому початковий візуальний об'єкт не тяжіє (окрім як шляхом аналогій) над художнім описом, а власною *співприсутністю реалізує*

¹ McLuhan M. Understanding Media: The Extensions of Man. London–New-York: MIT Press, 1994 [in English].

² Shostyu Mizhnarodnyu mizhdystyplinarnyyu teoretychnyyu sympozium “Literatura v koli mediy: intermedyine pole khudozhnikh praktyk, retseptivni stratehiyi, syntezy mystetstv”, traven' 2013. [Sixth International Interdisciplinary Theoretical Symposium "Literature in the Circle of Media: Intermedia Field of Artistic Practices, Receptive Strategies, Synthesis of Arts", May 2013], Kyiv: Instytut literatury im. T. H. Shevchenka NAN Ukrayiny, 2013 [in Ukrainian].

своє значення й набуває додаткового кодування у вигляді передбачених значенням конотацій. Концептуальним пунктом, за позицією американського вченого В. Мітчелла, стає критерій відношення "зображення/текст", яке бере на себе повний набір імовірних відношень, включених до сфери вербальної та візуальної репрезентації. Дане уявлення про систему явища дає змогу зрозуміти в його функціональності не лише об'єкт, але й *наповнену змістом* репрезентативну форму, яка мотивує і визначає герменевтичний чинник її існування³, себто дозволяє ввести до параметрів його висвітлення ситуативно ефективні інтерпретаційні виміри, що сприяє детальнішому висвітленню його семантичного результату.

Загалом, істотна художня ефективність у поетиці, розбудованій взаємодією знакових систем літератури та інших видів мистецтва, і зокрема в екфразисі, визнається в закованому ними змісті з наголошенням Т. Бовсунівської акцентом на знаково-смісловій відповідності зіставлень⁴. Особливого значення в ситуації, коли об'єкт зображення в літературному творі збігається з об'єктом зображення в інших видах мистецтва, набуває Лессингове проголошення їхньої повної суверенності та своєрідності⁵. У визначенні *універсальних спільних принципів* організації такої суверенності знакових систем, позиціонованих у статусі локальних варіантів різних дискурсивних практик у процесі їхньої синкретичної взаємодії в літературному вимірі, ефективними видаються передусім міркування, започатковані відомою семіотичною концепцією, і насамперед теорією *накладання й перетину смислових просторів*, здатних породжувати новий смисл. І кінцева функціональна фаза синкретизації художньої сфери, за власною іманентною природою і передбаченими нею спільними якостями та принципами реалізації, відтак забезпечується *властивістю* сягнути *аксіологічного* типу змістів.

Потужний творчий письменницький досвід екфразису сконсолідовано протягом ХХ століття у вимірі зображення живопису. Зокрема вагомими прецедентами слід розпізнати у творах видатного українського майстра художнього слова, одного зі знакових представників української літератури Павла Загребельного. В. Дончик⁶ зауважив на загальній різноспрямованій увазі письменника до феномену мистецтва, що на концептуальному рівні логічно передбачає різноманітне апелювання до різних жанрів, посилене присутнім смисловим насаженням. Із наведеної векторної перспективи у змісті роману "Диво", власне, спостерігаються яскраві, контрастні екфрастичні прояви, зосереджені на картинах і на творчості художників, які містять прогностичні риси присутнього смислового потенціалу й, відповідно, не можуть не зацентрувати **актуальності** їхнього висвітлення.

З огляду на обумовлену актуальність **мета** студії

полягає у виокремленні описів рис творів живопису в романі П. Загребельного "Диво", а також у висвітленні формальних та семантичних домінант і сукупної смислової конфігурації увиразненої поетики оприсутнення картин у великій прозі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Актуальний досвід сучасних досліджень різних аспектів екфразису міститься у працях зарубіжних дослідників Р. Бобріка, Я. Зелінського, Ж. Хетені, Р. Ходеля та ін. і українських учених О. Астаф'єва, О. Бандровської, Т. Бовсунівської, Є. Васильєва, О. Кеби, Г. Клочка, Ю. Коваліва, І. Мегели, Н. Мочернюк, М. Наєнка, В. Нарівської, Я. Поліщука, Ю. Починок, Г. Сиваченко, А. Степанової, М. Шаповал. Своєю чергою, висвітленню різних аспектів творчості П. Загребельного, зокрема специфіки композиції, сюжетної організації, у контексті творчих концепцій митця присвячені праці В. Дончика, М. Загребельного, Т. Літвинчук, В. Матеуша, Б. Мельничука, Х. Мельничук, І. Попової та ін. і, безумовно, "Думки нарозхрист" самого Павла Архиповича.

Новизна наукової розвідки полягає у виокремленні, поетологічній класифікації, семантичному аналізі та підсумковій смисловій систематизації образних інстанцій літературної прози, якими у знаковому тексті П. Загребельного описово оприявнюються виражальні засоби живопису з узагальненням їхньої смислової панорами в кордонах локалізованого опису й у масштабах роману загалом, зокрема співвідносно з орієнтирами зі сфери аксіології, а також із функціональним виваженням відповідно до дефінітивних параметрів літературознавчої імагології, що збагачує досвід етноіміджетворчої плідності екфразису живопису.

Дослідження засноване на **методах** культурсеміотичного і структурно-семантичного аналізу в комбінації з описовим і порівняльно-типологічним підходом.

Виклад основного матеріалу. Слід насамперед зазначити, що для оформлення екфразису видаються визначальними порядок актуалізації в романі описів картин і їхнє локалізування в художній дійсності. Наразі принциповості, на відміну від фабульного, набуває саме сюжетний вимір "Дива": у ньому поступово оприявнюються власне описові фрагменти, так звані екфразами⁷, реалізовані в системі поетики образними носіями рис екфразису здобутків живопису, які в універсальній типізації, за визначенням, вважаються творами зі значущим змістом, узагальненістю образного наповнення і глибинним втіленням постаті художника, якнайповнішим афішуванням його поглядів у сенсі підсумку спостережень та роздумів над життям, над його концентрованою сутністю⁸.

³ Mitchell W. T. Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago: University of Chicago Press, 1995, P. 39–45 [in English].

⁴ Bovsuniv's'ka T. Synkretyzm mystetstv i stanovlennya teoriyi ekfrazysu. Ekfrazys: verbal'ni obrazy mystetstva: monohrafiya [Syncretism of the arts and the formation of the theory of ekphrasis. Ekphrasis: verbal images of art: monograph], Kyiv: VPTS "Kyyiv's'kyu universytet", 2013, P. 13 [in Ukrainian].

⁵ Bobryk R. Deyaki sposterezheniya nad vzayemozvyazkamy literatury y zhyvopysu [Some observations on the relationship between literature and painting]. Ekfrazys: verbal'ni obrazy mystetstva: monohrafiya [Ekphrasis: verbal images of art: monograph], Kyiv: VPTS "Kyyiv's'kyu universytet", 2013, P. 68 [in Ukrainian].

⁶ Donchuk V.H. Istyna – osoblyvist': Proza Pavla Zahrebel'noho. Literaturno-krytychnyy narys [Truth – a feature: Prose by Pavlo Zahrebelny. Literary and critical essay], Kyiv: Radyans'kyy pys'mennyk, 1984, P. 98 [in Ukrainian].

⁷ Bilyk N. L. Stratehiyi komparatyvistyky v serbs'komu romani porubizhzhya XX – XXI storich [Comparativistics Strategies in Serbian Novel on the Boundary of the XX-XXI Centuries], Kyiv: "Osvita Ukrayiny", 2018, P. 260–265. [in Ukrainian].

⁸ Éntsyklopedycheskyy slovar' yunoho khudozhnyka [Encyclopedic dictionary of a young artist], Moskva: Pedahohyka, 1983, P. 179 [in Russian].

Перебіг ініціальної фази сюжетного розвитку відзначається дотичним явленням кількох однорідних полотен, у якому належить розпізнати прояви потужної значеннєвої насаги, вочевидь мотивованої збігом в реальності роману першого оприсутнення картин із початковою репрезентацією в дійсності “Дива” їхньої авторки, однієї з героїнь роману, художниці-москвички Таї. Зміст екфрази вирізняється лаконічністю: в ньому фігурують “чотирикутники заґрунтованого полотна. Більші й менші. Квадратові й прямокутні. Готові прийняти на себе фарби і лінії. Але ніде – жодної барвної плямочки, жодного доторку пензлем, нічого, біла пустота. Мов засніжена тундра”⁹. Варто насамперед зауважити на смислотворчій продуктивності завершального стислого експлікативного порівняння. Відповідно до нього, апелювання до реалій тундри скеровує до визнання у фрагменті (обумовленого згубністю властивих цьому природному поясу побіжно згаданих всюдисущих снігів) загального негативного забарвлення і цілеспрямованої семантики (притаманної північному клімату і дикій природі середовища) *агресивної небезпеки, прихованої за імовірним локальним частковим конвенційним окультурненням*. Водночас визначальною для екфрази видається основоположна в описаному творі відсутність будь-якого змісту. У вичерпній білизні, всупереч відомому досвіду передбачення в ній позитивної конотації, в епізоді “Дива”, за ситуативним семантичним дороговказом, слід розпізнати передусім означення *загрозливої скритності*, якою *зрушується семантика інтенсивної підспудної внутрішньої напруги*. Своєю чергою, з помітної у поезиї кратності робіт походить мотивація до примноження з’ясованої смислової ваги.

Водночас із позиції поезиї екфрази передбачається й логічний перехід до її іншого пояснювального фрагмента, вочевидь присутнього для смислотворення: “Неторкані полотна... Все розумію... <...> відчуваю, що зміг би розповісти вам...”¹⁰. Ця експлікативна репліка уможливує гіпотетичне співвідношення актуального змісту зі значенням заклику до відвертості. Однак у перегуку із смисловим звучанням попереднього коментаря натомість створюється амбівалентне балансування. У ньому в семантизації екфрастичної ситуації набирає потреби виокремлення відомої для тундри якості її вкрай збіднілої, майже відсутньої флори і фауни, що у співмірному поєднанні зі здогадом про неторканість полотен, у які не було закладено нічого, про їхню тотальну позбавленість будь-якої інформативності, а також у контексті ситуативного осмислення поезиї білого вочевидь мотивує до визнання для опису в змалюваному творі привілеювання значення *зловісної порожнечі*, що, за законами мистецтва¹¹, екстраполюється у простір світогляду й особистісних переконань авторки. Увиразнений полярний перехід домінування від позитивного смислу до негативного виявляється прийнятним в обставинах внутрішньої реальності “Дива”.

Між тим у творі спостерігається подальше розгалуження екфразису живопису із переконливою трансгресією наповнення репрезентованої картини і відтак змістовності самого опису. Зокрема, в романі

оприявнюється “невеличка картинка в скромній рямці з погано обструганих паличок, щось там зелене, жовте, червоне на прямокутнику полотна, якісь недбало кинуті фарби, видно, справді недовершений етюд, шкіц до чогось або й просто кілька помахів пензлем <...> етюд не відзначався розміром і виразністю, автор мовби навмисне змазав усе, як у модерній фотографії, щоб не всяк і розібрав, що воно там і як замальовано. Розмазано – зелені лапи велетенської сосни, а може, кедр – це в самому ріжку картини, видно, для створення місцевого колориту. Ще “для колориту” десь на задньому плані з-поміж віття визирає щось гостре – чи то кран, чи сталева конструкція, одне слово, будівництво. Власне ж, на етюді зображено внутрішність великого намету. Ніч. Кілька ліжок. Намет, видно, для дівчат, бо на ліжках, укриті по саме підборіддя, дівчата, жодна з яких не спить, бо й як тут спатимеш, коли в кожній на ліжку, поверх ковдри, в куфайках і в валянках лежать здоровенні хлопці, що прийшли чи то залицятися, чи то женихатися, чи то вимагати любові, на підшвах валянок у них ще сніг, видно, прийшли вони всі разом, змовившись, щоб веселіше й охочіше було, один навіть не здогадався скинути бодай шапку і лежить, наче вбитий на фронті солдат; немає хлопця лише на одному ліжку, але й дівчини там теж немає, вона в самій тільки нічній сорочці, боса, зіщулившись од холоду, переляку й обурення, стоїть коло стовпа, який підпирає намет, і рука її на вимикачеві, тільки-но клацнув вимикач, лампочка, що самотньо висить на скрученому шнурі, засвітилася, осяваючи похмурим жовтаво-червонястим світлом цю дивну, страшну в своїй невигаданості картину”¹².

Як бачимо, на цьому етапі розбудови екфразису спостерігається його поповнення появою барвистого промовистого зображення, що тепер набуває компонентів, визначальних для виражальності актуалізованого виду мистецтва. У явленій описом поезиї превалують різномірні лінії. В описі їх вирізняє очевидна примітивність, недоречність, ламаність, грубість, достеменні для семантизації у руслі означення *загальної збентеженості, безрадїсної занепокоєності* автора, рівновеликих зображеному ним світу. В описі вирізняється й окремий присутній вимір барв, вочевидь вичерпаний у непродуманих, недолугих, плямоподібних і почасти незавершених кольорових сполуках, переконливих для промальовки *нісенітної безвідповідальності* в роботах і, відповідно, в переданому ними авторському світовідчутті.

З огляду на вирізнені віхи смислотворення, у поєднанні з підкресленням неохайності, недбалості як ескізу, так і його обрамлення, видається переконливою мотивація для *зневажливої* інтонації екфрастичної оповіді і її аналогізування в авторових поглядах.

Водночас видається декларативним і сюжетний план описаної картини. Із його перспективи традиційно призвичаєні для поезиї живопису¹³ виміри ритмічності, об’ємності форм, світлоруху затьмарюються очевидно обтяженим і “гливким” змістом композиції. У ній, а також у фоновому контексті й у деталях події семантично виокремлюються вочевидь бездумні, пригнічені фігури з ексальтованим заниженим рівнем почуттів, об’єднані у замкнену групу, що скеровує до визнання привілейованим

⁹ Zahrebel’nyy P. A. Dyvo [Wonder]. Zahrebel’nyy P. A. Tvory [Works]. U 6-ty t. T. 2, Kyiv: Vydavnytstvo “Dnipro”, 1979, P. 24–25 [in Ukrainian].

¹⁰ Ibidem, P. 25.

¹¹ Argan G. C. Storia dell’Arte Italiana [History of Italian art], Sansoni: Sansoni, 1970, P. 153 [in Italian].

¹² Zahrebel’nyy P. A. Dyvo..., op. cit., P. 237–238.

¹³ Argan G. C. Storia dell’Arte Italiana..., op. cit., P. 169.

значення позбавленої позитивності безвиході у безпринципній пожадливості до життєвих благ, що рефлексує заикарбулою нездоланністю увиразнених рис у мистецькому світогляді.

За виявленими амплітудами смислотворення в оприявленій роботі наразі слід передбачити наснаження, спрямоване на зображення спустошливої і небезпечної, пограничної і почасти кризоподібної життєвої ситуації, симптоматичної для реактивної інтенсивної відповідності й у авторському світобаченні.

Для комплексу описаних якостей картини видається вирішальним фінальний в екфразі коментар із її визнанням "страшною", де слід розпізнати озвучання загальної сутності малюнка, вартої транспонування до масштабів репрезентації художницької картини світу і пов'язаних із нею панорам життєвої фабули.

Посутню роль відіграє поетапно увиразнена в описі атрибутованість його змісту: оприявлена картина виявляється роботою тієї самої Таї, героїні, чия участь істотно організовує зав'язку "Дива". Доцільно наголосити, що в художній реальності видається посутньою синхронізація власне змістового наснаження екфрази з оприявленням прізвища авторки, себто повного імені героїні: Таїсія Зикова. Таким чином, ситуація, стосовна авторства роботи, набуває ключового дихотомічного значення. Із нею в дійсності роману виявляється оприсутненою ще одна мистецька робота Таї, що, на відміну від першої картини, пов'язаної лише з іменем героїні, відтак і метафорично (через розгалуження ініціації), і симптоматично (за посередництвом надолуження змісту в описаних творах) у прогресії демонстративно посилює *додаткове розкриття*, збагачення семантики образу героїні, й наявні тепер контури та штрихи на описаному полотні своїм змістом опосередковано виокремлюють детальні та загальні (успадковані й набуті, продуковані) риси природи художниці. У ній варто вирізнити *завуальовану тривогою примітивну лихомовність і злобу*.

Видається показовим семантичний перегук фрагмента з іншим образним контрапунктом роману. У відповідній йому ситуації художньої дійсності Таїса призначила протагоністові зустріч, але на домовленому місці з'явилась із супутником, по відношенню до якого не приховувала свого романтичного відношення, і до того, кого поклікала, навіть не озвалася, пройшла поруч, залишивши без уваги. Відтак у сюжетному вимірі набуває окремого посилення симптоматично означена описом картини семантика *підступності й жорстокосердності* мисткині.

Епізод скеровує до повторної актуалізації семантичної долі імовірного заклику до відвертості, припущеного у варіюванні семантичного результату першого опису Таїсиної картини. Цей екскурс набуває істотної мотиваційної ваги. Він спрямовує до певного розвитку зазначеної гіпотези в сенсі проектування гарантованих реакцій на таку можливу відвертість з боку Таїси, наразі, на відміну від вдячності, показових для оманливості, глузливої дволикості мисткині, й дозволяє оприявити у смислотворчому фрагменті *підлість* героїні.

Крім того, оприсутнення в романі двох описів картин однієї мисткині засвідчує прояви зведеного екфразису.

Наведеним класифікаційним уточненням дозволяється і мотивується передбачене за визначенням, системне взаємне інтегрування й спільне смислове узагальнення поетики увиразненого екфразису, чий підсумок неодмінно екстраполюється в образне поле героїні. У ньому наразі оприявнюється її аксіологічний профіль: *обриси позбавленої добродетності озлобленої людини, в якій лейтмотивізується елементарна нища жорстокість*. А саме її прояви свого часу підмітив у росіянах їхній уславлений співвітчизник та виразник ментальності О. М. Горький і зафіксував 1922 року в своїй відомій берлінській праці "Про російське селянство"¹⁴.

Особливого наголошення потребує відмежованість і дистанціювання описів у творі П. Загребельного, що відповідає дефінітивному прояву дискретності екфразису. Ця риса його поетики із перспективи фокусування на певному персонажеві дозволяє вирізнити в ньому, себто в образі Зикової, динамічність проявів втіленої особистості, зокрема її локального *ситуативного деградування*, в якому відбувається *суб'єктивний перехід від готовності до відвертого визнання вразливості людини на рівень жорсткого, рішучого, безапеляційного і беззастережного маніпулювання такою емоційною беззахисністю*.

Зрештою, визнання в екфразисі його зведеного типу скеровує до окремого перегуку з іншою обставиною реальності "Дива". Видається показовою наявність не лише єдиного автора, а й спільного реципієнта змальованих картин: йдеться про протагоніста роману Бориса Отаву. Інший показовий чинник спостерігається у професії персонажа: він виявляється істориком і мистецтвознавцем. Цю рису належить зарахувати до репрезентації різнопланового спільного тлумачного підґрунтя для інтерпретації висвітлених екфраз, що до мотивації комплексного підходу стосовно позиціонування їхнього змісту дозволяє додати й передумову суцільності його артикульованої оцінки, як, власне, й аксіоматичну гарантію її достеменності: й безпосередньо для робіт, і симптоматично стосовно Зикової.

З огляду на цей виразний і промовистий образний контекст, змалюванням живопису видається і примітний у "Диві" опис Республіканського виставкового павільйону, "який ще кілька років тому був гаражем, <...> потім <...> будівельники довго щось там мудрували, долипили до колишнього гаража якийсь фронтончик, якісь навіть колони, що вже й геть було смішно, але всередині вийшло дуже гарне приміщення з скляною покрівлею, з просторими залами"¹⁵. У пов'язаному з ним фабульному відрізку спостерігається окремий символічний екфразистичний осередок живопису. У сучасному світі тематичні національні "виставки, уподібнюючись до художників, набули певної сталості, на кожній неодмінно побачиш <...> стерильно білих медсестер з рум'янцями на щоках, монтажників, картинно розташованих, на самих кінчиках сталевих конструкцій, знайдете там гори в нестерпних барвах і море, автори якого марно конкурують з Айвазовським"¹⁶. Оповідач трохи подивився на акварельки, "які називалися "Моя московська вуличка", але для серця насправжки нічого не знайшов і подумки пошкодував за марно згаяним часом"¹⁷. У змісті наведеного явища вочевидь семантизується не варта уваги

¹⁴ Maksim Gor'kiy. O russkom krest'yanstve [About the Russian peasantry], Berlin: Izdatel'stvo I. P. Ladyzhnikova, 1922, 45 p. [in Russian].

¹⁵ Zahrebel'nyy P. A. Dyvo..., op. cit., P. 236.

¹⁶ Ibidem, P. 236.

¹⁷ Ibidem, P. 237.

емоційно, меншовартісна дрібнота. І з цієї позиції варто розпізнати загальну *тенденційність вихолощеної обмеженості суджень*, явленої у згаданих роботах і притаманної, за логікою, світоглядам виконавців, до числа яких потрапила і Зикова. Відтак ситуативні семантичні контури відзначеного в “Диві” російського живопису збігаються із рисами аксіологічного профілю художниці.

Окремої ваги набуває наголошене в описі рефренне повторення етнічного маркування, стосовного московитських реалій російщини, яке скеровує до диференціювання в постаті Зикової додаткового аспекту, відповідного дефінітивним параметрам імагології, – етнообразу з відповідним транспонуванням у ньому рис мисткині, увиразнених наснагою, власне, мистецтва. Своєю чергою, відверто артикульованим неприйняттям, емоційним відторгненням чужинної російської примітивної, порожньої схематичності контрастно продукується семантика прагнення до духовного багатства почуттів, до ширості в розмаїтті позитивних переживань, здатних ствердити потребу емоційної змістовності мистецтва, що резонує з різкою, болісною відвертістю у спустошеності Таїси, почасти пояснює один із чинників етимології суб’єктивної негативної гостроти.

Із наведеним апелюванням оприявнюється логічна межа, на якій вивищується неперебутність мистецтва у репрезентуванні авторської світоглядної позиції, навіть якщо втілена нею думка не долає кордонів *жалюгідної негідності*.

Висновки. Численними яскравими, промовистими рисами екфразису живопису, виокремленими в образному матеріалі роману П. Загребельного “Диво”, засвідчується окремий досвід різнопланової екфрастичної моделі. За її формальними домінантами, відповідно до критеріїв носія та будови зображення, вирізняється зведений дискретний екфразис. У діапазоні домінант внутрішньої форми “Дива”, у її сюжетно-фабульному річищі образною матерією, що виявляється носієм екфрастичної поетики оприсутнення живопису в прозі, вирізняється зосередженість на постаті спільної для екфраз героїні-художниці. Семантичними акцентами уможливується оприявлення етапів духовного збідніння, занепаду її особистості й водночас трагедія нестачі духовності, зокрема для творчості. У мотивованій таким чином значеннєвій палітрі переважає вияскравлення негативного забарвлення змісту, симптоматичного явлення ним *незмінної депресивної мізерності*.

Зрештою, у вимірах сукупної смислової конфігурації в описаних картинах належить розпізнати *страх перед життєвою суворістю й лють як безглузду захисну реакцію*. У цих обрисах вияскравлюються й окремий ескіз розуміння правди людського болю, й особливий досвід спричиненої ним *завульованої застрашливої нищості*, згубної для натури митця й для його творів, де сповна віддзеркалюються її вади. У суцільній для матеріалу мистецтва екстраполяційній смисловій перспективі, у

доцентровому для неї образі мисткині Таїси Зикової, вирізняється аксіологічний силует: *малодушної, зловмисної, аморальної, жорстокої* і в цьому відвертій людині, що в діалектичній інверсії тяжіє до проявів рис *духовної деградації і деструкції*.

На увиразненому семантичному ґрунті присутньо наснажується питомий для героїні статус ситуативної представниці московських інтелектуальних кіл і, відповідно, окремої виразниці російських ментальних засад. Відтак у постаті Таїси Зикової спостерігається *творення семантично різновимірною образу* потужністю екфраз: в організованих ними комбінованих формосмислових переходах смислотворча лінія нарощується і сягає сфери етноімагології, для якої в основі ідентичності варто визнати повномірну верифікацію суто мистецьких значень і смислів.

Таким чином, іманентний потенціал актуалізованого екфразису творів живопису спрямовує і до вирізнення ним певного аспекту етноімагологічної панорами, де в іміджетворчій насназі уможливується визнання окремого напрямку його функціональної плідності, зокрема як своєрідного каталізатора власного етичного сенсу – здатності крізь призму явленого *прецеденту російської ментальної бездуховності* вияскравити ідею *прагнення уникнути негативних людських якостей, подолати або компенсувати їх*, зокрема силами мистецтва, що у просторі “Дива” вивершується до потреби гуманності як неперебутної цінності цивілізаційного вибору людства.

Білик Наталія – доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри слов’янської філології Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Після захисту докторської дисертації “Стратегії компаративістики в сербському романі кінця XX – початку XXI сторіччя” за спеціальністю 10.01.05 – порівняльне літературознавство продовжує дослідження у галузі компаративістики. Авторка понад 60 наукових праць, двох навчальних посібників (один із грифом МОН України), монографії, співавторка сімох навчальних словників і трьох навчальних посібників.

Bilyk Natalia – Doctor of Philology, Associate Professor, Professor of the Department of Slavic Philology of the Institute of Philology Taras Shevchenko National University of Kyiv. After defending her dissertation “Strategies of comparative studies in the Serbian novel of the end of the XXth century – the ear of the XXI st” in the specialty 01.10.05 – comparative literature, keeps on researching in the field of comparative studies. Author of 60 scientific works, two chief books (one of them is stamped by the Ministry of Education and Science of Ukraine), monographs, co-author of 7 basic vocabularies and 3 basic books.

Received: 10.11.2022

Advance Access Published: December, 2022

© N. Bilyk, 2022