

Olga Kulagina

LINGUISTIC REPRESENTATION OF CULTURAL IDENTITY AND OTHERNESS IN J.-M.G. LE CLEZIO'S NOVEL "DESERT"

*This paper deals with the linguistic representation of the opposition "migrant's native culture — other culture" in contemporary French literature by the example of a Nobel prize winner J.-M. G. Le Clézio's novel "Desert" (1980). A brief description of the period of French history when the novel was published is given; then we proceed to an analysis of the representation of the perception of both cultures (Moroccan as the native one and French as the other one), which goes through several stages: admiration "a priori" for a different culture under the influence of existing stereotypes, loss of cultural identity and adaptation to the otherness of French culture, gradual disappointment, escape from a different culture and return to the native cultural identity. The most significant linguistic means for the image of each stage, as well as lexical fields, through which both cultures are represented, are revealed.*

**Key words:** language means, identity, otherness, representation, France.

УДК 821.161.2

**Світлана Подопрігора**

**ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ КООРДИНАТИ ХУДОЖНЬОГО МОДЕЛЮВАННЯ  
ТРАВМАТИЧНОГО МИНУЛОГО В РОМАНІ «ВІЛЬХОВА КРОВ» М. БАБАКА**

*У статті досліджуються інтермедіальні координати художнього моделювання травматичного минулого в романі «Вільхова кров» відомого художника М. Бабака. З'ясовано, що, синкретично поєднуючи різні мистецтва, автор модифікує художній образ та трансформує жанр роману у своєрідний артбук. Неоекспресіоністична, трансавангардна малярські техніки автора виявляються в надмірній емоційності, метафоричності, фрагментарності, «фігурності» вербального тексту. Візуальний план роману складає вербальна «картинність», шрифтове увиразнення тексту, фрагменти, що пов'язуються способами творення із зоровою поезією, графічні замальовки, фотоколажі, котрі стають засобом осмислення й соціально-політичної критики важливих суспільних та естетичних питань.*

**Ключові слова:** інтермедіальність, візуальність, вербальність, артбук, неоекспресіонізм, трансавангард, фотоколаж, медіакомбінація.

Перехід художників із сфери образотворчого мистецтва до літератури — непоодиноким явищем. До живописання словом вдавався талановитий художник Тарас Шевченко, й поезика візуальності в його творах є неодмінною умовою осмислення їх мистецької досконалості, на що вказує Г. Клочек [5]. Із образотворчого мистецтва в українську літературу 1920–30-х рр. прийшли С. Гординський, В. Гаврилюк, І. Крушельницький, В. Хмелюк, О. Лятуринська. Н. Мочернюк, досліджуючи доробок вказаних авторів, зазначає, що «перша збірка митця-універсаліста — зазвичай зберігає особливості художнього мислення автора, пов'язані зі специфікою творчості в суміжному мистецтві. Автор, сформований як митець

у живописі і / або графіці, привносив в літературу свої смаки, погляди і навики, що збагачувало словесну творчість. Це проявляється на різних рівнях поезики, передусім у колористиці та оперуванні світлотінями, в підході до суб'єктивної організації віршів, просторового моделювання, візуальної асоціативності тощо» [7, 242]. Тобто йдеться про вияв синтезу, діалогу мистецтв у творах, написаних художниками, про так звану інтермедіальність, процес вивчення якої літературознавцями останнім часом інтенсифікується та специфікується.

Цікавим у плані художнього моделювання інтермедіальності є перший роман «Вільхова кров» (1998) відомого художника-графіка, лауреата Шевченківської премії 2010 року (за монографію «Народна ікона Середньої Наддніпрянщини XVIII–XX ст. в контексті селянського культурного простору», у складі колективу) Миколи Бабака.

Художні рішення роману перегукуються із трансавангардною, гіперреалістичною, неоекспресіоністичною мистецькими техніками, концептуальними та стилізованими принципами поставангарду, якими послуговується М. Бабак, створюючи картини, асамбляжі, цифрові колажі. Спорідненість із бароко, з його буйною життєвістю, вільна гра формами, природність змішування національних, європейських, східних елементів, відгомін сюрреалістичної психотехніки, що спостерігає М. Костюченко у передмові до мистецького альбому автора [6, 1], виявляється і в конструюванні химерного тексту роману, зібраного «із чернеток згорілого сценарію». Трагічні сторінки української історії ХХ століття (голодомор, розкуркулення, репресії, розірвані родинні зв'язки, війна, чорнобильська катастрофа, штучність заявлених суспільних перетворень) М. Бабак фрагментаризовано відтворює, формуючи позачасовий простір, де все відбувається одночасно перед зором оповідача, торкається його відчуття безпосередньо, породжує перехід реалістичності у візії та марення й навпаки, викликає відчуття постійного перебування в абсурдному замкненому колі, з якого несила вийти українській людині. У романі змішуються та зіштовхуються різноманітні дискурси: художній та документальний, автобіографічний, сакральний (християнський) й профанний. Автор вдається до компонування ліричних та прозових фрагментів. Оскільки авторське жанрове визначення твору — «роман із чернеток згорілого сценарію», то розміщуються й уривки сценарію, однак не художнього фільму, а скоріше документальної хроніки. Театралізована абсурдність того, що відбувається, оголюється через схематичність розгортання сцен [1, 48–50]. Лірично-метафоричний простір твору, котрий більше орієнтується на емоційно-настрійний, містично-біблійний реєстр сприйняття, розривається листами, заявами, зверненнями, актами, що стають знаками драматичної епохи й водночас загубленості духовних орієнтирів для радянського громадянина. Автор зберігає автентичну орфографію та синтаксис листів, заяв, у такий спосіб занурюючи читача у вербальну ауру епохи.

На стилістичну нерівність, фрагментарність твору, звернула увагу Н. Зборовська, окресливши його як «модерністський мазохізм». «Він справді нагадує щоденникові уривчасті записки, — зазначає дослідниця, — демонстративний герметизм, який майстерно відчужує читача від тексту і часом його присутність робиться цілковито зайвою. Тоді — це типowo нарцисистичний текст, в якому автор залюблено видивляється на власний біль і власну самотність» [4, 286]. Н. Зборовська характеризує твір з перспективи феміністичної критики, психоаналітичного літературознавства, вирізняє його «некрофілійський» пафос, чоловічу інфантильність, матриархальний міф. Пережити

минуле, сприйняти його без прикрас у відразливій відкритості, щоб вивести, а не повернути, про що твердить Н. Зборовська, національного чоловіка з безвихідного кола споглядального мазохізму — саме цього, як видається, прагнув автор. Поза межами дослідження вченої залишаються намагання викликати такий емоційний стан у реципієнта, що породжується насамперед спогляданням картин, а також інтермедіальна взаємодія вербального та візуального компонентів в конструюванні загального сенсу твору.

Загалом інтермедіальність сприяє розширенню, збагаченню новими нюансами сприйняття й розуміння витвору мистецтва, зокрема й літературного твору. «Сучасна культура, — зазначає А. Денікін, — використовує візуальні образи, запозичуючи елементи із мов музики, живопису, архітектури, пластики та інших видів мистецтв, формує свою особливу міжнаціональну, міжкультурну мову» [3, 10].

Теорія інтермедіальності широко розробляється в сучасному німецькому літературознавстві (А.А. Ханзен-Льове, В. Вольф, Ю. Мюллер, І. Раєвські й ін.), серед українських науковців вирізняємо праці С. Маценки, В. Просолової, Н. Мочернюк, І. Ільчук та ін. У даному дослідженні спираємося на наукові висновки І. Раєвські, котра виокремлює три види інтермедіальних взаємодій: інтермедіальні зв'язки, коли спостерігається посилення на інший медіа в межах, наприклад, літературного, трансформація медіа та медіакомбінації [9].

Оскільки мова йде про смисловий та комунікативний потенціал візуальних образів у структурі твору до уваги беремо праці із семіотики, представники якої (наприклад, Р. Барт, У. Еко, Ч. Пірс) почали займатися розшифруванням, інтерпретацією культурних кодів візуальних образів. Так, Ролан Барт досліджував візуальні та вербальні знаки масової культури в книзі «Мифології» (1957), вирізняв фотографію як носія ідеологічного та соціокультурного контексту, культурних кодів, котрі, як довели пізніші дослідження, можуть змінюватися.

**Мета статті** — дослідити інтермедіальні координати художнього моделювання травматичного минулого в романі «Вільхова кров» М. Бабака. Логіка дослідження передбачає виконання ряду завдань: окреслити вияв різноманітних інтермедіальних відносин у творі; вирізнити специфіку вербальної візуальності, проаналізувати «фігурні» рішення роману у зв'язку з прийомами творення зорової поезії; з'ясувати смислотворче навантаження фотографії в художньому світі твору, індексальність (термін увів Ч. Пірс) якої видозмінюється, оскільки фотографії / фотоклажі не стільки відображують дійсність, скільки моделюють образ світу, що відповідає авторській концепції твору.

У чотирьох частинах книги — «Намули зречення», «Сліди останнього», «Перетікання слів», «Плюшеві пуп'янки» — М. Бабака неодноразово розміщує вкраплення, що ідентифікують зв'язок оповідача із малярством: «Поспішаю зробити останній мазок, як хтось покликав» [1, 29]. «Закінчую малювати картину із здоровенним птахом на столі» [1, 65]. Та й в кінці роману подибуємо підпис автора, що зазвичай ставиться на картинах.

У художній тканині тексту використовуються прийоми, що активізують уявну візуальність вербального тексту, посилюють його «картинність». Наприклад, «над морем житнього степу похилений чорний хрест. Від неба і до ніг затуляний червоними кров'яними хмарами. Різонує грім, розсипаючись револьверними блискавками по селах і хуторах» [1, 36]. Картина, яку малює автор в тексті, має чітку композицію, перший план, панорамну перспективу, виражену колористику. Хрест, хмари, гроза, домінування червоного, чорного кольорів покликані передати трагічні, страшні відчуття людей, що переживають голод 1933 р. «Спрацьовує закономірність: якщо письменник намагається втілити в слово якусь свою зорову картину, то чим виразніша і яскравіша вона в його уяві, тим сильніша здатність твореного ним тексту викликати в читача враження, співмірні тому, що він пережив», [5, 11] — ці думки Г. Клочека актуальні й по відношенню до письменницької творчості М. Бабака. Як картина має глядача емоційно зрушити, так і текст роману орієнтований насамперед на емоційне схвилювання читача — це відчуття жаху, трагічності, безправності, безсилля, що терзало українську людину все XX століття.

У романі автор часто вдається до шрифтового вираження значимих слів та речень («ЗАВІСА ВПАЛА І НА СЦЕНУ ВИЙШОВ ГЛИНЯНИЙ ЧОЛОВІК» [1, 20], «Ми простягаємо своє тіло. І ВМИРАЄМО РАЗ І НАЗАВЖДИ» [1, 76]); виділеного курсиву, коли йдеться про документальні вставки, спогади; зміни букв у словах на інші знаки, як, наприклад, у шифрограмі [1, 19]; написання слів «драбинкою». Ці зорові акценти, що розсипані по тексті, створюють враження мозаїчності, первинного хаосу, неупорядкованості світу. Вихоплені із масиву слів певні вирази читаються відразу, формують трагічне тло подій:

«ЖАХ КРОВІ.

КРОВІ РЖА.

КРОВІ РАЖ.

КРОВІ ЖАР» [1, 29].

Тут великі літери, форма сходинок, мовна гра — все актуалізує емоційне прочитання побаченого.

Авторські експерименти у царині «фігурного» написання пов'язуються із способами творення зорової поезії. Підбираючи асоціативний ряд слів, що починаються з певної літери (або літер), автор вибудовує візуальний образ,

що також наповнюється сенсом. У «Доповненні до кадру #36» різне написання слів на букву «п» (вертикальне, «драбинкою», в ряд) складає візуальну композицію з чітким розділом верху, середини та низу. Виходить, що з одного асоціативного ряду формується інший («пава / падло / пазуха / патріот / паршивий» [1, 81]), в онтологічному плані ще гірший («пародія / панство / паливо / паштет / пиво / паща / порція / печія...» [1, 81]). Називання речей, дій подають гнітючу картину історії України XX століття, актуалізують культурологічний, соціально-історичний, політичний контексти, що повняються «паскудствами світу» — у кінці оповідач іронічно заявляє: «ЗАКІНЧУЮ СВІЙ ВИСТУПУ, ВІТАЮ ВАС З НАГОРОДОЮ ЗА ВСІ ПАСКУДСТВА СВІТУ» [1, 83].

Страждання, муки, випробування, через які проходять оповідач /ліричний герой, персонажі роману, невіддільні від християнського світовідчуття. Загубленість, стражденність людини пов'язується із її зреченням чи насильницьким, атеїстичним відриванням від віри, зневаженням християнських моральних цінностей. XX століття зображується як «кінець віку Христа» [1, 32], у владі темної диявольської сили, яка живиться кров'ю та смертями. Символ хреста та його деформація (похилений, чорний, тріснутий) часто зустрічається в образній системі роману.

Зоровий образ хреста як символ болю й мук, а не порятунку від гріха, з'являється під час згадки про Чорнобиль [1, 156]. Вертикальна лінія хреста символізує дух, що залучений у час (горизонтальна лінія). Слово «Чорнобиль» (збільшена форма літер, чорна рамка) постає центральною, горизонтальною лінією. Слова, що складають вертикальну лінію — духовну, свідчать про заміщення духовного матеріальним та земним: «чорт / чорношкірий / чотиричлен / чортополох / черви / черево / чиновник / чарка / четвєртувати / чіпкий / член» [1, 156]. Лінія слів, що представляють верх та низ, має більш нейтральну конотацію, однак зберігає відчуття смерті в історії (череп — часопис).

«Доповнення до кадру #60» можна назвати «Нація наче німа». Тут всі слова, відповідно, починаються з літери «н», відбувається акцент на нищих діях («наїстися / напитися / нудота / небажання / невидючий / невидимка / недовірок / неміч / ніщо» [1, 229]), констатується відсутність високих поривань (слово «ніякий» повторено 7 разів). Як бачимо, у вербально-зорових композиціях вияскравлюється політично-правова позиція оповідача, відбувається оголення історичних кривд та оман.

Візуальний план роману, окрім вербальної «картинності», шрифтового вираження тексту, наявності фрагментів, що пов'язуються способами творення із зоровою поезією, характеризується вміщенням у художню структуру твору фотоколлажів, графічних замальовок.

Роман-фотографію як різновид експрессивного роману досліджує Т. Бовсунівська та звертається до аналізу твору «Стамбул місто спогадів» О. Памука. «Поява в тексті роману «Стамбул місто спогадів» численних фотографій, — підкреслює Т. Бовсунівська, — видозмінює принцип смислородження, ... фотографія забезпечує зриму присутність минулого, яке вже не можна видозмінити відповідно до авторського бачення або спогаду, оскільки індекс як такий залишається незмінним навіть у мистецтвах, які він знаменує» [2, 338].

У романі «Вільхова кров» М. Бабака фотографія не лише репрезентує минуле. Чорно-біла сільська фотографія, відсканована, оброблена за допомогою технічного редактора фотографій, перетворена на елемент колажу, доповнюється новими сенсами, перетворюється на витвір цифрового мистецтва, засіб осмислення й соціально-політичної критики важливих суспільних та естетичних питань. Роман «Вільхова кров» за жанрово-стильовою специфікою наближується не до роману фотографії, а до артбуку, поєднуючи в одному творі вербальне та візуальне мистецтво.

Використання автором у фотоколажах сільських фотографій не випадкове. М. Бабак — відомий колекціонер українських хатніх ікон та старих сільських фотографій. На виставці «Українська ретроспектива» він спробував поєднати народні ікони та сільські фотографії, не протиставляючи їх як «сакральне» і «побутове», а віднаходячи єдину традицію творення. Збільшення фотографії до розмірів ікони справляє вражаючий ефект [8, 74]. Подібний експеримент спостерігаємо і в романі. Поряд із роздумами оповідача про людські смерті, кінець віку Христа, «КОЛИ ВСЕ БУДЕ ЗАКІНЧЕНО, ПОЧНЕТЬСЯ СПОЧАТКУ» [1, 32], подається фотоколаж, де центральним образом є маленька дитина в домовині, оточена людьми, що прийшли на похорон. Рамки фотографії розміті, тлом виступає перевернута газета «Правда» за 1968 р., зверху — трафаретне обличчя Леніна. По вертикалі розташовано напис: «Людей важко переконати». Частина колажу — це обрізана та ж фотографія, але в негативі. Негатив освітлює темні барви фотографії, образи людей «світяться», контрастуючи із сірою буденщиною. На протилежній сторінці зверху автор розміщує вирізаний із негативу збільшений образ жінки, котра тримає на руках дитину. Це викликає асоціацію із іконою Божої Матері, наближає фотографічний образ до іконописного.

Загалом фотоколажі (близько 30 колажів розміром із сторінку) в романі стають платформою для циркуляції смислів і різноманітних контекстів, вони поглиблюють вербальний текст, «говорячи» візуальними образами, що апелюють до підсвідомості, життєвого досвіду реципієнта. Застиглі пози, нерухомість людей на фотографіях динамізуються зміною положення фотографії, наповненням

простору колажу вирізками із старих газет, листів, упізнаваних зображень вождів (Ленін, Сталін), відомих радянських людей (Ю. Гагарін).

Ряд світлин, котрі використовує автор у колажах, — це фотографії зібрань людей. Так, вручення прапора від сільради колгоспу «Думка Леніна» (15 травня 1933 р.) зображується з окресленим колом, що нагадує мішень — люди знаходяться під прицілом, смертельною небезпекою — скільки з них залишаться живими? «Танцює скажений пульс, обсипаючи блискавицями завербовані трупи», [1, 45] — вміщує автор напис зверху фотографії. Вербальний текст герметизується, а візуальний — продовжує промовляти образами минулого, вихопленими з часового потоку.

Культурними кодами різних епох повняться колажі на сторінках 245 та 322. У першому колажі образ козака Мамає розміщується серед хаосу старих листів, замальовок, фотографії машини Формули-1, логотипу West. Козак Мамає єдиний «спокійний» образ в калейдоскопі зображень, однак складається враження, що він не витримає натиску і зникне, наче його й не було:

«КОЛИСЬ І МИ ДІЙДЕМО ДО КРАЙНЬОЇ.  
ПОЦІЛУЄМО ЇЇ РУКИ І ЗРОЗУМІЄМО.  
СМАКУЮЧИ КРОВ ЖИТТЯ.  
НАС ТУТ ТАК І НЕ БУЛО» [1, 254].

В іншому колажі центральне місце займає жіночий образ — Катерина із однойменної картини Т. Шевченка. Лише замість обличчя в неї ярлик іноземної торгової марки, а навколо — цінники закордонних товарів, шматок документа з печаттю Президента України, уривки листів. Катерина як символ страдницької жіночої долі стає зоровим у виразненні нескінченного монологу баби Митички про життєсмерть та смертебуття української жінки.

Передостанній колаж — вікно в стіні, через яке видно храм із хрестом. На стіні — зменшені фотографії людей, котрі наче складають з нею органічне ціле [1, 318]. Повернення до Бога, духовності, добра здійснене. Баба, яка втратила зір, снує свою розповідь про життя / смерть не зупиняючись, поступово переводячи спогади оповідача в світ дитинства, де «високо в небі, поміж білими хмаринками, розливалось світло. А на самісінькому вершечку весла, виколупаною усмішкою сходило сонце» [1, 326].

Внутрішній простір сторінок також використовується автором — тут зустрічаються зменшені фотографії / колажі або графічні малюнки, котрі дисонують із розказаною історією, або ж перегукуються з нею, чи творять окремі візуальні наративи. Так, омріяне щасливе радянське дитинство проектується через листівку, на якій зображена пухкенька дівчинка з бантиком, що відриває листочок календаря та вітає з 1 травня [1, 15]. Паралельно до цієї візуальної картини йде оповідь про голод — дитина

просить їсти, плаче. Відразу ж на іншій сторінці фотографія схудлої, голої дитини, що їсть з миски руками. Тло колажу — закам'янілі колоски пшениці. Слова написані вертикально, встановлюють ще тісніший зв'язок із темою голоду: «— Мамо, мамо, я хочу їсти — почулося за стіною» [1, 16]. Фотоколаж перекреслено прямими лініями, що перехрещуються, однак не утворюють певну фігуру — скоріше йдеться про спланований хаос, який нищить життя та нічого не створює. О. Спіркіна, досліджуючи художні роботи М. Бабака, зазначає, що «його картини нагадують, попереджають, лякають, залякують, закликають» [8, 75]. Це ж спостерігаємо і в художньому світі роману, що попереджає, спонукає до осмислення побаченого, викликає емоційне зрушення.

Серед візуальних компонентів помітно вирізняється зменшена та чорно-біла композиція із циклу «Спалахи сапфірового птеродактиля» (1991). Схилена людина, на тілі якої проступає атрибутика радянської епохи (серп і молот), в оточенні трафаретного зображення Леніна, фрагмента указу Президента України, містичних істот — такий фантазмагоричний світ картини. У контексті текстового фрагмента, де йдеться про прихід нової ери, коли «ПІТЬМА ПОГЛИНЕ ВЕСЬ СВІТ» [1, 10] картина візуалізує відчуття жаху, відчаю, хаосу, свідчить про повернення хтонічного (підземно-потоїбічного)

зла через історичні процеси. Хтонічна потвора з'являється ще раз на фотоколажі, у якому обігрується смерть Сталіна. Смерть вождя набуває відтінку зловісного фарсу — на уривок з газети про цю новину накладається сучасне фото оголеної жінки як знак масової культури, зіштовхується минуле та породжене ним майбутнє.

Отже, у художньому світі роману «Вільхова кров» М. Бабака коди літератури та образотворчого, цифрового мистецтва взаємодіють в межах художнього цілого. Синкретично поєднуючи різні мистецтва, автор модифікує художній образ та трансформує жанр роману в своєрідний артбук. Неоекспресіоністична, трансавангардна авторські малярські техніки виявляються в надмірній емоційності, метафоричності, фрагментарності, «фігурності» вербального тексту. Візуальний план роману складає вербальна «картинність», шрифтове увиразнення тексту, фрагменти, що пов'язуються способами творення із зоровою поезією, графічні замальовки, фотоколажі. Змодельовуючи травматичне минуле в інтермедіальних координатах (медіакомбінація), автор чинить акт не лише особистої, а й національної автотерапії. Візуально та вербально пережитий тяжкий досвід має очистити від мертвого життя націю, повернути її до повноцінного життя. Чи це можливо? Відкритість тексту породжує різні інтерпретації.

#### ДЖЕРЕЛА

1. Бабак М. Вільхова кров / Микола Бабак. — К. : АртЕк, 1998. — 328 с.
2. Бовсунівська Т.В. Жанрова модифікація сучасного роману / Т.В. Бовсунівська. — Х. : Діса плюс, 2015. — 368 с.
3. Деникин А.А. Цифровая фотография и современное искусство / А.А. Деникин. — М. : Нестор-История, 2016. — 224 с.
4. Зборовська Н. «Карнавал мертвих поцілунків» Миколи Бабака, або чому в українській літературі немає любовних романів? // Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків / Н. Зборовська, М. Ільницька. — Л. : Літопис, 1999. — 336 с.
5. Клочек Г. Поетика візуальності Тараса Шевченка / Г. Клочек. — К. : Академвидав, 2013. — 256 с.
6. Микола Бабак [Образотворчий матеріал] : [альб. репрод.] / М. Бабак. — Черкаси, 1994. — 24 с.
7. Мочернюк Н. Своєрідність міжмистецького діалогу 20–30-х років ХХ століття (література й образотворче мистецтво) / Наталія Мочернюк // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. — Вип. 60. — Ч. 1. — Л. : ЛНУ імені І. Франка. — С. 241–249.
8. Спіркіна О.О. Микола Бабак : штрихи до портрету сучасника [Електронний ресурс] / О.О. Спіркіна // Чорноморський літопис. — 2011. — Вип. 3. — С. 70–74. — Режим доступу : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chl\\_2011\\_3\\_15](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chl_2011_3_15)
9. Rajewsky I.O. Intermedialität / I.O. Rajewsky. — Tübingen ; Basel ; Frenske, 2002. — 216 s.

#### REFERENCES

1. Babak, M. (1998). *Vilhova krov*. Kyiv, ArtEk, 328 p.
2. Bovsunivska, T. V. (2015). *Zhanrova modifikatsiia suchasnoho romanu*. H., Disa plus, 368 p.
3. Denikin, A. A. (2016). *Tsifrovaia fitografii i sovremennoie iskusstvo* Moskva, Russian: Nestor-Istoriya.
4. Zborovska, N. (1999). «Karnaval mertvikh potsilunkiv» Mykoly Babaka, abo chomu v ukrainkii literaturi nemaie liubovnykh romaniv? In N. Zborovska, M. Ilnitska (Eds). *Feministichni rozdumi. Na karnavali mertvykh potsilunkiv*. L, Ukrainian Litopys, 336 p.

5. Klochek, G. (2013). Poetyka vizualnosti Tarasa Shevchenka. Kyiv, Akademyday, 256 p.
6. Mykola, Babak (1994). [Obrazotvorchii material]: [alb. reprodukt.]. Cherkasy, 24 p.
7. Mocherniuk, N. Svoieridnist mizhmisteckoho dialohu 20–30-h rokiv XX stolittia (literatura i obrazotvorche mystetstvo). Visnik Lvivskoho universitetu. Seriiia filolohichna, 60, 1, 241–249.
8. Spirikina, O. O. (2011). Mykola Babak: shtrihi do portretu suchasnyka. [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chl\\_2011\\_3\\_15](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chl_2011_3_15)
9. Rajewsky, I. O. (2002). Intermedialität. Tübingen; Basel; Frenske, 216 p.

**Светлана Подопригора**

**ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЕ КООРДИНАТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МОДЕЛИРОВАНИЯ ТРАВМАТИЧЕСКОГО ПРОШЛОГО В РОМАНЕ «ОЛЬХОВАЯ КРОВЬ» М. БАБАКА**

*В статье исследуются интермедийные координаты художественного моделирования травматического прошлого в романе «Ольховая кровь» известного художника М. Бабака. Выяснено, что, синкретично сочетая различные искусства, автор модифицирует художественный образ и трансформирует жанр романа в своеобразный артбук. Неоэкспрессионистическая, транс-авангардная художественные техники автора оказываются в излишней эмоциональности, метафоричности, фрагментарности, «фигурности» вербального текста. Визуальный план романа составляет вербальная «картинность», шрифтовая выразительность текста, фрагменты, связанные способами создания с визуальной поэзией, графические зарисовки, фотоколлажи, которые становятся средством осмысления и социально-политической критики важных общественных и эстетических вопросов.*

**Ключевые слова:** интермедийность, визуальность, вербальность, артбук, неоэкспрессионизм, трансавангард, фотоколлаж, медиакombинация.

**Svitlana Pidoprygora**

**INTERMEDIAL COORDINATES OF ARTISTIC MODELING OF TRAUMATIC PAST IN M. BUBAK'S NOVEL "ALDER BLOOD"**

*The article examines the intermedial coordinates of the artistic modeling of traumatic past in the novel "Alder Blood" by the famous artist M. Babak.*

*Theoretical and methodological basis of the research is the work on the theory of intermediality (A. A. Hansen-Leo, V. Wolf, J. Muller, I. Raievskiy, S. Matsenko, V. Prosalova, I. Ilchuk). Since we are talking about the semantic and communicative potential of visual images in the structure of the work, we take into account the works of semiotics, whose representatives (R. Bart, W. Eco, C. Pearce) began to decipher, interpret cultural codes of visual images.*

*In the artistic world of the novel "Alder blood" the codes of literature and fine arts, digital art interact. Neo-Expressionism, Trans-Avant-garde author's techniques reveals excessive emotionality, metaphorical, fragmentary, "curly" verbal text. The visual plan of the novel, apart from the verbal "picture", the font expressiveness of the text, the presence of fragments that associated with methods of creation of visual poetry, is characterized by the insertion into the artistic structure of the work of photo collages, graphic sketches. In the novel photography not only represents the past. Black and white rural photography, scanned, processed with the help of a technical photo editor, transformed into a collage element, complemented with new meanings, turned into a work of digital art, means of comprehension and socio-political critique of important social and aesthetic issues.*

*The novel "Alder blood" with its genre and stylistic peculiarities is closer to the art-book, that combining in one work verbal and visual art. Modeling traumatic past in intermedial coordinates (media combination), the author makes an act not personal, but also national auto-therapy.*

**Key words:** intermediality, visual, verbal, art-book, Neo-Expressionism, Trans-Avant-garde, photo collage, media combination.