

принимают более приемлемую форму, когда память сжимается, и более личную, когда расширяется. То есть менее важные события предстают в схематической форме [2, с. 152–185]. Таким образом, память – это не чисто индивидуальный процесс хранения и обработки полученных впечатлений, на самом деле ее действительность определяется обществом.

Но что же подразумевается под понятием культурной памяти? Какой интерес она представляет и какими же свойствами обладает? Культурная память представляет собой одну из разновидностей коллективной памяти, ориентированную на сохранение, поддержание, закрепление и воспроизводство навыков индивидуального и группового поведения. Следовательно, именно культурная память задает сами основания социального бытия, конструирует культурную среду обитания человеческих существ. Культурная память – социальный феномен без которого невозможно представить развитие общества, поскольку она является так называемым «связывающим звеном» между прошлым и настоящим и ориентирует его в будущее. Наполнение культурной памяти непосредственно связано с результатами и мышлением предшествующих поколений, выраженными в идеальной форме.

#### Список использованных источников:

- [1]. Ассман, А. (2012). Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті. Аляйда Ассман. Київ : Ніка-Центр.
- [2]. Хальбвакс, М. (2005). Коллективная и историческая память. *Неприкосновенный запас*, No 2–3 (40–41). Изъято из <http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/ha2.html> [SEF].
- [3]. Assmann, A. (2006). Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik / Aleida Assmann. – München : Beck.
- [4]. Assmann, A. (2007). Geschichte im Gedächtnis: Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung. München : C. H. Beck Verlag.

DOI 10.36074/24.04.2020.v5.05

## ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ РЕГУЛЯТИВНІ ЗАСОБИ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ

ORCID ID: 0000-0002-9333-3052

Галаур Світлана Петрівна

канд. філол. наук, доцент, доцент кафедри української мови

Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка

УКРАЇНА

Сучасний естетичний вимір художньої прози передбачає її сенситивність не лише до інших творів літератури, але й до різних видів мистецтва, вплив технік та образів яких спричинив вияв у ній кореляцій гетерогенних медіа. Письменники, творчість яких відкрита до міжмистецьких діалогів, «власними засобами відтворюють акт творчості» художника, музиканта, архітектора, скульптора, режисера й «відповідають на нього власним творчим актом» [1].

Перекодування знаків однієї семіотичної системи в іншу супроводжується ускладненістю змісту.

Міжмистецька дифузія виявляється в інтермедіальній інтеракції словесного та інших кодів – візуального, акустичного, тактильного.

Інтермедіальні регулятеми у творах виконують функції імітації чи тематизації, оскільки 1) інкорпорують формотворчі принципи іншого виду мистецтва, 2) імплементують образи, мотиви, сюжети творів інших видів мистецтва.

Регулятеми першого різновиду моделюють простір твору словесною музикою чи словесною візуалізацією артефакта або витвореного уявою автора референта іншого виду мистецтва. Інтермедіальне зображення є складним процесом, оскільки передбачає не копіювання, а перекодування акустичної інструментовки, фарб, відтінків, ліній, форм, фактури. Словесну музику, наприклад, формують фонетичні, лексичні та синтаксичні засоби, які відтворюють музичне інструментування – повтор, контраст, наростання та спад (крещендо і дімінуйендо): *Там наших як маку, і на роботу всяку* (Й. Струцок. За рікою, де дурманить лепеха); *Дихання затримано. Двигуни заглушено. Тіла спаралізовано. Вітер вимкнуто. Стоп-кадр*; (Ю. Іздрик. Таке). Вияв словесної візуалізації живопису, архітектури й скульптури спостережено в міметичних і неміметичних екфразах, цілісних і дискретних, розгорнутих, згорнутих і нульових, простих і збірних. Основною базою інтермедіальних регулятем цього типу стають лексеми, що допомагають передати специфіку медіа: *Вона довго шукала чорну фарбу. Раніше нею майже ніколи не користувалася, тому що любила пастельні кольори. Коли небо було виписане, Аліна відчувала – це не все, тому що знала – на картині є ще хтось. І йому лячно у темряві. Тоді вона пригадала свій сон. Так на полотні, мов надія, з'явилася блискавка* (Дара Корній. Гонихмарник); *На одним із полотен – храм. Такий, яким був приблизно три сотні років тому. Я чомусь упевнена, що він був саме такий: із нерівними стінами і пліщем на мурах із ламаного каменю, тьмяними глибокими вікнами і хрестом угорі. Храм із неодмінно відчиненими дверима – навіщо в храмах зачиняють двері? Храм Параскеви П'ятниці. Щось у нім від готики, а щось від бароко, а щось від мене самої* (І. Хомин. Мрія про Леополіс). Кінематографічність оповіді виформовує нагромадження односкладних (зокрема, номінативних) речень, кількісне нагнітання, своєрідне «колекціонування» однорідних мовних одиниць: *Болото під черевиками. Переходи в колоні. Переправи в холодній воді. Обдерті вояки. Дощівка і багно в окопах* (Т. Прохасько. НепрОсті).

Другий різновид регулятем структурований номенами мистецьких термінів та власними назвами – іменами композиторів, художників, скульпторів, архітекторів, режисерів, акторів, найменуваннями творів мистецтва тощо: *Мені здається, що всі ті речитативи та пісні, арії, сюїти, роздуми та голосіння своєю природністю, простою, геніальністю дорівнюють стихійним силам Землі й Неба: воді, вогню, повітрю, зоряній безмірності* (О. Бердник. Питьма вогнища не розпалює...); *Утім, коли маю дуже хороший настрій, мені найбільше до вподоби саме Паганіні, надто його каприс номер двадцять чотири. Трохи пафосно, правда? А так, зазвичай, Вівальді* (І. Хомин. Мрія про Леополіс). Художній світ української прози не позбавлений лексичних маркерів

масової культури – естрадних пісень, художніх та анімаційних фільмів, реклами: *Фільм «Скафандр і метелик» закінчився. На екрані телевізора в квартирі Петра побігли прощальні титри і продовжувала звучати музика (Дара Корній. Гонихмарник); Заріс зовсім, заволохатився. Ти ещю такой маладой, ти ещю страдаеш ерундой (В.Єшкілев. Пафос)*. Такі регулятеми хоч і «характеризуються легкістю впізнавання та запам'ятовування», однак є ознакою свідомого зниження автором «інтелектуального цензу своїх читачів» і у зв'язку з неможливою ідентифікацією через певний час першоджерела постають загрозою «нетривалого життя літературного твору» [2].

До окремого різновиду інтермедіальних регулятем слід уналежити активізовані останнім часом, але не популярні донедавна одиниці, що транслиють густинні та одоративні медіа. XXI століття вияскравило ще одне мистецтво – кулінарію, яка потребує спеціальних наукових знань, розуміння тонкощів приготування їжі, оцінку її смакових властивостей, умінь її споживати [3]. Інтермедіальні регулятивні засоби цього типу оперують лексемами, що успішно обслуговують ті фрагменти текстів, де йдеться про харчовий процес та його стадії, репрезентуючи мовні, культурні, етнічні, релігійні, ідеологічні вподобання тієї чи тієї лінгвокультурної спільноти, її входження у глобальний простір, маніфестуючи так звану глютонічну, або гастрономічну, картину світу: *Зробила сьогодні смачний червоний борщик з усього домашнього й молоденького – картопельки, морквинки, бурячка, запашного кропчику – м-м-м :-)* (В. Пожарська. Сонце); *А ще у горах люблять пекти книші і подавати їх гарячими, у сметані* (М. Матіос. Кулінарні фігілі).

Дію регулятем із ознаками запахових медіа слід вважати слабкою щодо керування читацькою рецепцією, оскільки «кожна людина по-своєму переживає та оцінює ольфакторну картину світу, й асоціації при першій зустрічі того чи того запаху також виникають винятково індивідуальні», «їх важко <...> нав'язати колективній свідомості» [4]. Водночас одоративи в сучасних художніх текстах виявляють тенденцію до високої частотності й усе активніше засвідчують свій регулятивний потенціал: *Кухнею линуть пахощі кориці та кави. Я обожаю цей запах, запах улюбленої батьківської кави* (Л. Денисенко. Кавовий присмак кориці); *Сиренополь — найгарніше місто у світі. Його повітря напуване пахощами моря та екзотичних квітів — запахом юності* (Я. Дубинянська. Три дні в Сиренополі).

Сучасна проза маніфестує зразки й екстрасенсорності авторського бачення світу. Її експлікація в тексті наштовхується на обмеження у вербальних ресурсах, однак ці обмеження компенсуються гнучкістю мови. Результатом взаємодії першої та другої сигнальних систем постає синестезійний троп, компоненти якого належать до різних сфер чуттєвого сприйняття. Матеріалом синестезійної тропіки зазвичай слугує прикметник, рідше відад'єктивні іменники, дієслова. Така синестезійна регулятема сприяє безпосередньому пізнанню й цілісному розумінню читачем об'єктів художнього простору. Українські прозові тексти відображають надзвичайно розвинену систему міжсенсорних асоціацій, що виникають у письменника під час сенсорного контакту зі світом: *Мелодія кави в тональності кардамону* (назва твору) (Н. Гурницька); *Який колір має мова? Синій, – скажете ви. Типова асоціація, бо чорнило, зазвичай, буває синім, ну, ще інколи чорним і*

червоним, наприклад, у вчителя. Проте це колір мовних знаків на папері. Я ж запитаю про мову взагалі, про всю систему. Якого кольору українська мова? А хінді? А грецька? Кожна мова має свій власний колір, форму, запах, звук, смак. (Л. Баграт. Зло); Вона так само смислово любила слово – насамперед не звук, але звук щільним неводом волік за собою фактуру, консистенцію, запах і, ясна річ, колір також: кольором наділені були не тільки поодинчі слова, особливо вчувався він при переході з одної мови на іншу, – кожна-бо мала свій, мінливо-ряхтучий, основний тон випромінювання: італійська – електричний фіолет, ультрамарин, десь такий світловий ефект, як коли б червоне вино могло зробитися синім, польська шамшіла терпкою, оскомною од шиплячого тертя молодю зеленню, англійська побулькувала, просвічуючи навиліт чимось подібним до ніжно-золотавого курячого бульйону, причому в Штатах водянистіше, в британському варіанті інтенсивніше, смолисто-тягучіше – ситніше (О. Забужко. Польові дослідження з українського сексу).

**Висновки.** Універсальність будівельного матеріалу літератури – слова – і його гнучкість, готовність взаємодіяти з іншими медіа дають змогу сучасному письменникові відтворювати цілісну картину світу з його найдокладнішими характеристиками. Художній текст поступово осмислюється в новому естетичному вимірі, де передбачені тісні зв'язки багатоканального образотворення і сприйняття. Художню літературу, традиційні лінгвальні засоби якої нині серйозно впотужнені інтермедіальними, небезпідставно номінують мультикомунікативною, мультимодальною.

#### Список використаних джерел:

- [1]. Дубин, Б. В. (2005). Говоря фигурально: французские поэты о живописном образе. *Пространство другими словами: Французские поэты XX века об образе в искусстве* (с. 9–15). Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха.
- [2]. Кондратенко, Н. В. (2014). Специфіка інтертекстуальної номінації в модерністському і постмодерністському художньому тексті. *Мовознавство*, (2), 120–123.
- [3]. Державецька, І. О. (2014). Глютонічний дискурс: лексикографічний аспект. *Одеський лінгвістичний вісник*, (4), 69–72.
- [4]. Власюк, В. В. (2011). Запахові епітети в сучасній українській прозі. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки*, (25), 428–431.