

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Інститут філології

Кафедра зарубіжної літератури

Інтермедіальні коди в казках Оскара Вайльда

Кваліфікаційна робота

освітнього ступеня «бакалавр»

студентки IV курсу

спеціальності

«Зарубіжна література та англійська мова:

теорія і методика навчання»

Доброзорової Таїсії Вадимівни

галузь 01 – Середня освіта / Педагогіка

спеціальність – 014.02 Середня освіта

Науковий керівник:

к. філол. н., доц. Кобчінська О.І.

Рецензент:

к. філол. н., доц. Шестопап О.Г.

Допущено до захисту

Протокол засідання кафедри № ____ від _____

Завідувач кафедри _____ проф. Мірошніченко Лілія Ярославівна

Київ — 2021

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1. ТЕОРІЇ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОГО ДИСКУРСУ ТА ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНИЙ ВИМІР ТВОРЧОСТІ ОСКАРА ВАЙЛЬДА	7
1.1. Міф та народна казка як жанрове підґрунтя для літературної казки: загальна характеристика.....	7
1.2. Художньо-естетичний контекст творчості Оскара Вайльда та жанр казки у його мистецькому доробкові	11
1.3. Принципи класифікації інтермедіальності (С. П. Шер, І. Раєвські, В. Вольф) та екфразис як інтермедіальний феномен.....	15
Висновки до розділу 1	22
РОЗДІЛ 2. ХУДОЖНІЙ ПОТЕНЦІАЛ ІНТЕРМЕДІАЛЬНИХ КОДІВ У КАЗКАХ ОСКАРА ВАЙЛЬДА	23
2.1. Екфрастичний дискурс у казці «День народження Інфанти» О. Вайльда.....	23
2.2. Образ протагоніста та опис коштовностей як приклад імпліцитних екфразисів у казці «Хлопчик-зірка»	29
2.3. Світло-кольорова гра у казці «Диво-феєрверк».....	32
2.4. Техніка музикалізації твору на прикладі казки «Соловейко і Троянда»	36
2.5. Інтермедіальний синтез у казці «Рибалка і його Душа»	41

Висновки до розділу 2	44
РОЗДІЛ 3. МЕТОДИЧНА ЦІННІСТЬ ВИВЧЕННЯ КАЗОК О. ВАЙЛЬДА В КЛЮЧІ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОГО ДИСКУРСУ В ПРОГРАМІ СЕРЕДНЬОЇ ШКОЛИ	46
3.1. Актуальність вивчення казок О. Вайльда («День народження Інфанти», «Хлопчик-зірка», «Диво-феєрверк», «Соловейко і Троянда», «Рибалка і його Душа») в 10 класі середньої школи (рівень профільний) в культурологічному та літературознавчому контекстах.....	47
3.2. План-конспект позакласного заходу «Цінність мистецтва у казковому світі Оскара Вайльда» в 10 класі середньої школи (рівень профільний).....	48
Висновки до розділу 3	53
ВИСНОВКИ	55
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	58
Додаток А	63
SUMMARY	65

ВСТУП

Тема бакалаврської роботи – інтермедіальні коди у літературних казках англійського письменника межі XIX-XX століть Оскара Вайльда, аналіз яких представлено у ширшому контексті дослідження творів видатного митця, що свого часу завоював інтерес широкої читацької аудиторії в усьому світі. Зокрема, у стосунку до обраної **теми**, увагу зосереджено на інкорпорації таких різновидів інтермедіальних складових, як екфразис, референція, імітація, тематизація, музикалізація та інших. Отже, **предметом дослідження** є літературознавче прочитання своєрідності та особливості художніх прийомів і засобів, які були застосовані автором для уведення інтермедіальних елементів у тканину таких казок, як «День народження Інфанти», «Хлопчик-зірка», «Диво-феєрверк», «Соловейко і Троянда» та «Рибалка і його Душа», які, відповідно, є **об'єктами дослідження**.

Актуальність обраної теми зумовлена незмінною популярністю та запитуваністю жанрів дитячої літератури упродовж десятиліть. Релевантність аналізу означених текстів з урахуванням основ інтермедіальної теорії обумовлена новими смислами, які ми відкриваємо та досліджуємо у контексті біографії й творчого доробку письменника, а також ширшої контекстуальної характеристики жанру казки. Із точки зору літературознавчої доцільності, комплексний аналіз переплетіння міжмистецьких складових та способів їх взаємодії в обраних роботах викликає інтерес у зв'язку з яскравою самобутністю художнього стилю автора, а також сформованої ним теорії естетизму, яка набуває нових конотацій у світлі інтермедіального обміну.

Новизна бакалаврської роботи полягає в тому, що за допомогою теоретичної бази інтермедіальних класифікацій проаналізовано допоки мало досліджені в українському літературознавстві тексти літературних казок класика англійської літератури Оскара Вайльда. **Практична та теоретична цінність роботи**, відтак, зумовлена тим, що виокремлені в роботі інтермедіальні коди можуть бути спрямовані на глибинне розкриття специфіки цих класичних зразків дитячої літератури та використовуватися для

педагогічних і методичних напрацювань при викладанні зарубіжної літератури та англійської мови у середній школі.

Мета нашої дипломної роботи – довести з опертям на комплексний літературознавчий аналіз п'яти обраних літературних казок Оскара Вайльда, що кожен із творів письменника містить елементи інтермедіа, які створюють міжмистецьку взаємодію із різними кількісними та якісними варіаціями співвідношення мистецьких медіа. Це є відправною точкою для пошуку та тлумачення Вайльдових інтермедіальних складників, уплетених до його казок – однаково важливих, як для акцентуації естетичного світобачення письменника, так і для дослідження впливу різних інтермедіа на загальний зміст творів.

Тема дослідження зумовлює низку таких завдань:

- проаналізувати жанрову та культурно-історичну генезу казки, прослідкувати її зв'язок з міфом та виокремити ключові характеристики фольклорної та літературної казки як її органічного жанрового продовження;
- представити стислий огляд художньо-естетичного контексту творчості Оскара Вайльда задля увиразнення його літературного стилю, втіленого в обраних творах;
- застосувати окремі постулати теорій інтермедіальності задля визначення концепту «інтермедіальність», його функцій та різновидів;
- здійснити комплексний аналіз казок Оскара Вайльда з опертям на обрані теоретичні тези і виокремити імпліцитні та експліцитні референції, екфразиси, імітації та музикалізації у казках «День народження Інфанти», «Хлопчик-зірка», «Диво-феєрверк», «Соловейко і Троянда» та «Рибалка і його Душа»;
- визначити роль художньо-естетичного ефекту і знайти особливості прочитання казок із опертям на виявлені інтермедіальні коди.

У роботі застосовано такі **методи дослідження**, як культурно-історичний, біографічний, компаративний, інтертекстуальний, почасти

герменевтичний, а також принципи інтермедіального аналізу. Ми спираємося на праці таких дослідників, як В. Пропп, Е. Мелетинський, Ю. Лотман, Р. Барт, О. Ханзен-Льове, С. П. Шер, І. Раєвські, В. Вольф, Ю. Крістева, Н. В. Тішуніна, Т. В. Бовсунівська, Т. В. Михед та інші.

Структура роботи включає зміст, вступ, три розділи – теоретичний (три підрозділи присвячені характеристиці взаємозв'язку між міфом і казкою, унаочненню біографічних реалій автора, окресленню засад теорій інтермедіальності та екфразису, а також висвітленню низки їх класифікацій), аналітичний (п'ять підрозділів зосереджені на аналізі реалізації інтермедіальних кодів у п'яти обраних казках Оскара Вайльда), методичний (методичні рекомендації та використання практичних напрацювань аналізу казок Оскара Вайльда в курсі шкільної програми (рівень профільний) та план-конспект відповідного уроку як приклад практичного застосування таких рекомендацій), проміжні висновки до розділів, загальні висновки, список використаних джерел (нараховує 60 позицій), додаток та анотацію до бакалаврської роботи.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРІЇ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОГО ДИСКУРСУ ТА ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНИЙ ВИМІР ТВОРЧОСТІ ОСКАРА ВАЙЛЬДА

1.1. Міф та народна казка як жанрове підґрунтя для літературної казки: загальна характеристика

Задля виконання першого завдання бакалаврської роботи, а саме: з'ясування жанрової генези та художньо-естетичних особливостей казки, звернемося для початку до визначення. У літературознавчому словнику-довіднику за редакцією Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва та В. І. Теремка знаходимо таку дефініцію: *«казка — це жанр народної творчості, епічний, оповідний, сюжетний художній твір усного походження. В основі казки — захоплююча розповідь про вигадані події і явища, які сприймаються і переживаються як реальні»* [18, с. 321].

У своїй праці «Морфологія казки» російський філолог і фольклорист В. Я. Пропп звертає увагу на низку класифікацій, сформовану на основі праць його попередників, які також досліджували тему казки, зокрема, до класифікації Михайла Сперанського, який поділяє казки на казки з чарівним змістом, побутові казки та казки про тварин [31, с. 12]. У своїй праці В. Пропп також посилається на «Психологію народів» німецького антрополога В. Вундта із такою класифікацією:

- 1) міфологічні казки-байки (Mythologische Fabelmärchen),
- 2) чисті чарівні казки (Reine Zaubermärchen),
- 3) біологічні казки та байки (Biologische Märchen und Fabeln),
- 4) чисті байки про тварин (Reine Tierfabeln),
- 5) казки "про походження" (Abstammungsmärchen),
- 6) жартівливі казки та байки (Scherzmärchen und Scherzfabeln),
- 7) моральні байки (Moralische Fabeln) [31, с.14].

Дві наведені класифікації В. Пропп визначає як класифікації за розрядом і також наводить класифікацію за сюжетом (український дослідник Анатолій Волков виділяє 15 можливих сюжетів). До цього списку увійшли: казки про героя-дурня, про трьох братів, про змієборця, про мудру діву, про володаря талісмана, про добування наречених, про невірну дружину тощо [31, с. 15-

16]. Варто зазначити, що українські фольклористи ХХ – початку ХХІ ст. також мають самобутні напрацювання у царині дослідження жанру народної казки. Наприклад, Лідія Дунаєвська у вже класичній праці «Українська народна проза (легенда, казка)» (1998) виділяє такі види народних казок, як чарівні, соціально-побутові та казки про тварин і доповнює ці жанри класифікацією героїв, серед яких виділяє добротворців, злотворців та знедолених персонажів [11, с. 119].

Окрім класифікації, важливим є також походження казки. На думку Е. М. Мелетинського, її джерелом виступає міф. У процесі формування казки окреслюються зв'язок і взаємовплив міфу та легенди, але ці легенди також пронизані міфологічними уявленнями [24, с. 48].

Наведемо дефініцію поняття «міф». Літературознавчий словник-довідник за редакцією Гром'яка, Коваліва та Теремка визначає міф як *«розповідь про богів, духів, героїв, надприродні сили тощо, які брали участь у створенні світу. Міф – витвір наївної віри, який складає філософсько-естетичний комплекс давньої епохи, яка ґрунтується на заміні об'єктивності сприймання суб'єктивним апріорним переконанням»* [18, с. 451].

Російський філософ Олексій Лосєв у своїй праці «Діалектика міфу» дає цьому поняттю дещо іншу, поглиблену дефініцію: *«міф є розгорнуте магічне ім'я»*. Визначення О. Лосєва трактуємо згідно з наведеною ним діалектичною формулою, компонентами якої є особистість, історія, чудо та слово. Російський філолог стверджує, що міф є чудом і постає в усіх сферах життя людини, навіть безпосередньо у живій істоті, з якою він ототожнений [19].

Міф побутує на рівні як індивідуального, так і колективного несвідомого. Він постає відповіддю на ті питання, які люди адресували довкіллю та самим собі. Його ключовою функцією було прояснити і пояснити явища з площини реалій зовнішнього світу, а також психічного буття людини.

До міфу звертаються не лише літературознавці і міфологи, але й психоаналітики. Наприклад, російський психолог Сергій Головін зазначає, що першим був героїчний міф, який виконував психологічну функцію; міф, що

пояснює природу, скоріш за все, виник пізніше [9, с. 236]. Кожна культура пропонує власну обробку сукупності функціональних міфів, що перетворюється на міфологію [18, с. 452].

Із точки зору характеристик міфу, можна стверджувати, що казка і міф відіграють різну соціокультурну роль і виконують різні функції, які залежать від розбіжності в їхніх цілях. Якщо міф призначався для пояснення питань, які люди ставили собі і навколишньому світові, а також для встановлення і підтримки певної системи вірувань і цінностей, то казка має за мету інше. Вона покликана розповісти історію, яку суспільство заздалегідь розцінювало як вигадку. З огляду на це, казка може мати повчальний характер, може просто описувати певні вигадані події, однак при цьому — вона не набуває того універсального й істинного значення, якого набуває міф. Функції казки значно складніші для сприйняття людською свідомістю, аніж функції міфу. Казка базована на осмислених соціокультурних реаліях, тоді як міф має за матеріал прогалину в раціональному сприйнятті первісної людини: часткового ототожнення об'єктивного та суб'єктивного [18, с. 452].

Важливий концептуальний місток, що пов'язує міф і казку – це перехід у сприйнятті людиною світу. Він ознаменував появу передумов до формування жанру казки. Люди навчилися розрізняти об'єктивну дійсність від суб'єктивного пізнання. Із цим пов'язаний перехід від міфічного образу до поетичного [18, с. 452].

Генеza казки, крім цього, має низку інших особливостей. О. А. Галич у посібникові «Теорії літератури» розмірковує над тим, що *«як і багато інших епічних жанрів, казка паралельно існує як у фольклорі, так і у формі авторської літературної творчості. Жанр фольклорної казки генетично сходить до міфу»* [8, с. 283]. Жанрові казки притаманні такі риси: традиційність структури і композиційних елементів (зачин, розвиток дії кінцівка та інше), контрастне групування дійових осіб (антагоністи, протагоністи) та відсутність розгорнутих описів природи і побуту. Ці

особливості притаманні як народним (фольклорним), так і авторським (літературним) казкам.

Перш ніж перейти до співставлення фольклорної та літературної казок та окреслити їхні спільні та відмінні риси, наведемо визначення жанру літературної казки за «Теорією літератури» О. Галича: *«літературна казка – це художній твір про вигадані та фантастичні події, створені конкретним автором»* [6, с. 234]. Сюжет народних казок багатоепізодний, із драматичним розвитком подій, зосередженням дії на героєві і щасливою кінцівкою. Як і фольклорна, літературна казка відзначається «замкнутим часом» і завершеністю, сумірними з досягненням героєм своєї мети і, як правило, перемогою добра над злом. Функціональна палітра народної казки також надзвичайно розмаїта: її естетичні функції доповнюються і переплітаються з пізнавальними, морально-етичними, соціально-виховними, розважальними, дидактичними та аксіологічними [18, с. 321].

Тепер зосередимося на відмінностях між фольклорною та літературною казками. Ближчою до міфу є саме фольклорна казка, хоча й літературна теж генетично пов'язана з ним. О. Галич зазначає, що літературна казка виростає з фольклорної насамперед двома шляхами, а саме – через довільну інтерпретацію сталих фабульних схем та на основі оригінальної фабули, в яку широко вводяться чарівно-фантастичні елементи. Тобто, відбуваються зміни або в головній ідеї, або у формі твору [8, с. 283].

Можемо зробити висновок, що хоча субстратом літературної казки виступає фольклорна казка, вона не набуває усіх її характеристик, а лише корелює з нею і утворює дещо новий для свого часу конструкт. Фактично, він лишається останньою сходинкою в системі еволюційних етапів розвитку казки (фольклорна казка – літературна обробка – літературна казка із авторською сюжетно-образною системою, тобто – власне літературна казка) [10, с. 3].

Узагальнимо, що літературна казка як жанр сформувалася внаслідок тривалого хронологічного відрізка та складного процесу, що включає генетичну спорідненість із міфом та міфологічним мисленням, кореляцію із

суто фольклорними мотивами і сепарацію від них, а також різноманітні культурно-історичні й національні впливи, що позначені на мистецькій самобутності кожної літературної казки. Це, відтак, дозволить нам побачити різні прояви інтермедіальних зразків у казках О. Вайльда та зафіксувати організацію включених ним медіа в унікальну художню систему, що потребує покрокового літературознавчого розкодування.

1.2. Художньо-естетичний контекст творчості Оскара Вайльда та жанр казки у його мистецькому доробкові

При проведенні аналізу художніх творів письменників, необхідно враховувати контекст їхньої біографії, часу і обставин створення тої чи іншої літературної одиниці. Попри усталений у постмодерністській парадигмі феномен «смерті автора», уведений в науковий обіг французьким філософом та літературознавцем Роланом Бартом [2, с. 232-235], ми вважаємо за потрібне звернутися до контексту творчості письменника, оскільки це допоможе:

1. Унаочнити біографічні реалії творчості англійського митця.
2. Окреслити естетичний досвід письменника, який він вплітає до художнього тла своїх казок.
3. Висвітлити особливості ідеологічних чинників та національно-культурного контексту художньої дійсності автора.
4. Розкрити можливі побутові обставини, душевні стани та віяння часу, що зумовили своєрідність інтермедіальних елементів у казковому доробкові О. Вайльда.

Оскар Вайльд народився 16 жовтня 1854 року. Його батьком був Вільям Роберт Вайльд, ірландський лікар. Мати – Джейн Франческа Вайльд, більш відома своїм псевдонімом «Сперанца» (*speranza* – італ. надія). Вона займалася суспільною діяльністю і все життя сповідувала доктрину націоналізму в стосунку до національно-визвольної боротьби Ірландії. Батьки допомогли юному Оскару здобути блискучу освіту, що, зрештою, сприяло його

суспільній адаптації. Проте вони не мали значного впливу на подальший творчий шлях письменника [47, с.14-19].

Досить рано Вайльд здобуває літературну популярність. У 1881 році виходять друком його перші «Вірші». Ідеологічно вони близькі до символізму, який тоді саме виходив на літературну сцену. На молодого письменника, вишуканого, парадоксального, звернули увагу американці. У 1882 р. Уайльд здійснив поїздку по США із читанням лекцій про естетику. Починається його міжнародна популярність. У 1880-і рр. Вайльд редагує журнал «Жіночий світ», пише статті, п'єси, інші публіцистичні матеріали [22].

Після подорожі Америкою Оскар повертається на батьківщину, де в 1884 році одружується з Констанцією Ллойд. Свій медовий місяць пара проводить у Парижі. В 1885 і в 1886 році у них народжуються сини. Оскар виявився уважним чоловіком і турботливим батьком [3]. Немає жодних сумнівів, що саме сімейне життя і час, проведений із його дітьми, Вівіаном та Сирілом, надихнули його на написання казок. Через рік після виходу відомого іронічного оповідання «Кентервільський привид», Вайльд дарує своїй аудиторії книгу «Щасливий Принц і інші казки» (1888) і другу збірку казок «Гранатовий будиночок» (1891) [22].

Син Оскара Вайльда, Вівіан, буде з ностальгією описувати час, проведений зі своїм батьком: *«Він був для нас справжнім товаришем і завжди приносив нам величезне задоволення своїми частими появами в дитячій. Він залишався в душі настільки дитиною, що обожнював брати участь в наших іграх. Він опускався на підлогу навкарачки і зображував то лева, то вовка, то коня, нітрохи не піклуючись про свій зазвичай бездоганний зовнішній вигляд. Коли ж він втомлювався від ігор, він умів нас змусити заспокоїтися, розповідаючи казки про добрих чарівників або якісь історії зі своєї невичерпної пам'яті. Він був великим шанувальником Жюль Верна, Стівенсона і Кіплінга»* [23].

Коли одного разу Сиріл запитав свого батька, чому він плаче (у цей момент Оскар читав дітям казку про велетня-егоїста), той відповів, що істинно

прекрасні речі завжди викликають у нього сльози [23]. Згодом сам Оскар Вайльд скаже одному зі своїх знайомих, Річарду Ле Галльєну: *«Це обов'язок кожного батька – написати казки своїм дітям; але розум дитини – велика загадка. Його не вдасться прорахувати, то хто ж зможе зазирнути в нього або принести йому своєрідне захоплення?»* [47, с. 188].

Розглянемо казки О. Вайльда з позиції літературознавства та звернемося до аналізу творчості письменника українською дослідницею Ю. В. Янченко. У статті «Творчість О. Вайльда в оцінках українських літературознавців» вона наводить декілька цитат, які влучно змальовують цінність та особливість казок Оскара Вайльда на тлі іншої літератури. Наприклад, Янченко стверджує, що в літературних казках О. Вайльда відобразилися найкращі риси художньої майстерності його попередників: *«У них письменник зумів поєднати добру фантазію Андерсена і філігранну відточеність флоберівського слова...»*; вона також звертає увагу на поетичну майстерність Вайльда-казкаря: *«Казки Оскара Вайльда – це втілення досконалої поетичної форми і поетичного мислення автора»* [40, с. 5].

Властива жанрові казки фантастика знайшла продовження в найвідомішому творі Вайльда – романі «Портрет Доріана Грея», уперше опублікованому в журнальному варіанті в 1890 р. Окремим виданням він вийшов уже в 1891 р. із додаванням шести нових глав, передмови та значною кількістю текстових правок [22]. У передмові до роману з вибраних афоризмів, Вайльд, надихаючись ідеями такого англійського есеїста і літературознавця, як Волтер Пейтер [57], викладає теорію естетизму, проголошує культ чистої краси, авторського суб'єктивізму і обґрунтовує концепцію «мистецтва для мистецтва»: *«Художник – той, хто створює прекрасне»*; *«Для художника моральне життя людини – лише одна з тем його творчості. Етика ж мистецтва — в досконалому використанні недосконалих засобів»* [22].

Хоча сьогодні найвідомішим твором із літературної спадщини письменника постає роман «Портрет Доріана Грея» (1890), при житті автора не меншою популярністю користувались його чотири комедії, написані у

період з 1892 по 1895 рік. Саме вони принесли Вайльдові довгоочікуваний статок. Це – «Віяло леді Віндермір» (1892), «Жінка, не варта уваги» (1893), «Ідеальний чоловік» (1895) та п'єса «Як важливо бути серйозним» (1895). Також окремо можна виділити написану французькою одноактною драмою на біблійний сюжет – «Саломея» (Salomé; 1891) [22]. Літературні критики зазначають, що навіть комедії Оскара Вайльда пронизані таємницею, що стосується минулого героїв і вимальовується до певної міри казковим чином. Якщо бажаного немає в житті, треба створювати казку і створювати її самим [22].

Із літературознавчої точки зору, у казках Оскара Вайльда доцільно виділити окремі риси, що загалом притаманні своєрідному художньому стилеві письменника. Органічно вплітаючи до своїх творів мовностилістичні прийоми та глибокі смисли, Вайльд звертався як до Західної, так і до Східної культур. Влучним прикладом можна зазначити казку «Соловейко і Троянда», яка в своїй основі містить Суфійську доктрину, що відсилає читача до ісламу. В європейській культурі її віддзеркаленням може слугувати система «гнозису», тобто містичного богопошуку [25, с. 3].

Також невід'ємною рисою творчості О. Вайльда є задекларована ним мистецька програма естетизму, яка червоною ниткою пронизує увесь його доробок і набуває різноманітних проявів як у ранніх, так і в пізніх роботах автора. Приклад цього можна знайти також у казках. На цьому етапі творчості Вайльда його теорія ще не виокремилася в автентичний конструкт, але це не заважає дослідникам його творчості звернути увагу на перші її прояви, так би мовити «обрис».

Літературознавці зазначають, що О. Вайльд розробив неповторний «декоративний» стиль оповіді. Усе, що він змальовує, є витонченим і вишуканим, наприклад, опис Русалоньки: *«Her hair was as a wet fleece of gold, and each separate hair as a thread of fine gold in a cup of glass. Her body was a white ivory, and her tail was of silver and pearl. Silver and pearl was her tail, and the green weeds of the sea coiled round it, and like sea-shells were her ears, and her*

lips were like sea coral» [7, с. 1]. Уявлення про красу в Оскара Вайльда також втілюється в квітах та коштовностях: «*His hair is dark as the hyacinth-blossom, and his lips are red as the rose of his desire; but passion has made his face pale ivory, and sorrow has set her seal upon his brow»* [58, с. 22-23].

Підсумуємо, що Оскар Вайльд – багатогранна особистість і митець, чий погляд та літературне надбання вивчаються і актуалізуються протягом десятиліть. За життя він мав багато іпостасей: від батька – до автора романів, казок і комедій, від чоловіка і сина – до натхненника напряму естетизму. Можемо зробити висновок, що казки письменника містять виразні сліди його родинного, виховного та естетичного досвіду та постають як самобутні тексти забарвлені культурно-історичними реаліями митцевої епохи, а також його біографії, а відтак перебувають на одній полиці із казками великих світових письменників.

1.3. Принципи класифікації інтермедіальності (С. П. Шер, І. Раєвські, В. Вольф) та екфразис як інтермедіальний феномен

Однією з особливостей розвитку сфери міждисциплінарних галузей є виокремлення нового пласту неозначених раніше дискурсів та методологій, які співіснують між собою. До тенденцій сучасного світового літературознавства приєднуються дослідження теорії взаємодії мистецтв, які полягають у тому, що у сфері літературного аналізу відбувається виокремлення принципово інакшого способу організації художнього тексту, зокрема – інтермедіальності.

Для того, щоб краще зрозуміти сутність означеного явища, спочатку розглянемо первісну одиницю його виміру – «медіа». Його визначення може бути сформульовано, як «посередник», тобто сполучна ланка між адресатом і адресантом, де об'єктом передачі виступає інформація [42, с. 6-7]. Генеза інтермедіальності виходить далеко за рамки часу присвоєння йому дефініції в другій половині ХХ століття. Проблеми синтезу та діалогу мистецтв цікавили античних філософів. Зокрема, радянський культуролог, фахівець в області

філософії і історії культури М. С. Каган зазначає, що процеси інтеграції, дезінтеграції та диференціації мистецтв тривають із часів Античності по сьогоднішній день. [14, с. 11-40].

Поняття «синтезу мистецтв», «суміжних мистецтв» та «взаємодії мистецтв» змінювали одне одне, допоки не трансформувалися в сучасні інтермедіальні студії. Запропонований термін завдячує своєю появою в 1983 році німецькому вченому О. Ханзен-Льове [51, с. 252] і корелює з виокремленим раніше Ю. Крістєвою концептом «інтертекстуальності». Проте, розрізнення цих понять відбувається за допомогою суттєвої відмінності: типу релятивних зв'язків, які для інтертекстуальності мають внутрішньосеміотичний, а для інтермедіальності – міжсеміотичний характер. Згідно з концепцією Вернера Вольфа, австрійського дослідника та професора англійської мови і літератури, інтермедіальність – це «гетеромедійні» (фактично багатоскладові) відношення між різними семіотичними комплексами, або між різними частинами семіотичного комплексу [51, с. 252].

Класичні дослідження інтермедіальної теорії завдячують своєму існуванню таким ученим-літературознавцям, як Ю. Крістєва, О. Ханзен-Льове, Ж. Женнет, Ю.-Е. Мюллер, Д. Гігінс, У. Вайсштайн, В. Вольф, І. Райєвські, Ю. Лотман, Д. Наливайко, С. П. Шер тощо. У своїй роботі ми, зокрема, використовуємо концепції О. Ханзена-Льове, І. Райєвські, В. Вольфа та С. П. Шера через незмінну застосовність їх теоретичних напрацювань до обраної теми роботи.

Семантичне поле інтермедіальності об'єднує багато визначень, які по-різному нюансують її природу та особливості, проте всі так чи інакше апелюють до її поліфонічної першооснови. К. Фрідман відсилає до інтермедіа, як мистецтва, *«що перебуває на межі між формами та медіа»* [45, с. 52]. Є. Фаріно описує інтермедіальність як *«мистецтво в мистецтві»* [36, с. 371]. «Мистецький інтеракціонізм» підкреслює і сам Дік Гігінс, який ще до О. Ханзена-Льове неодноразово використовує поняття «інтертекстуальності» у своєму есе *«Synesthesia and Intersenses: Intermedia»* [46]. Спроба

систематизації теорії інтермедіальності висвітлює наскрізну проблему і водночас усталену рису: поліфонію або Лотманівську концепцію «поліглотизму» культури і будь-якого художнього твору [21, с. 143-148]. У більш широкому смислі розглядає інтермедіальність літературознавиця Н. В. Тішуніна, яка робить підсумок теоретичного аналізу у визначенні: *«інтермедіальність – <...> створення цілісного поліхудожнього простору в системі культури (або створення художньої “метамови” культури)»* [34].

Зосередимо увагу на міркуваннях науковців на тему втрати або видозміни ідейно-естетичного змісту медіа у зв'язку з інтерсеміотичною взаємодією. Як зазначають літературознавці А. Волков та М. Ігнатенко, інтерсеміотика або перекодування, переклад створених в одній знаковій системі образів на образи іншої системи [13, с. 229], сприяє утворенню нових семіотичних патернів. У свою чергу, діалогічні відносини між мистецькими складовими слугують основою для класифікацій інтермедіальних зв'язків. Зосередимося на кількох таких класифікаціях, які мають теоретичне та практичне значення для нашої роботи.

Німецька дослідниця І. Раєвська виділяє типологію, в якій інтермедіальність трактується за допомогою трьох категорій:

- 1) «medial transposition», що моделюється за допомогою перетворення медіапродукту (тексту, фільму тощо) або його субстрату в інший носій;
- 2) «media combination», яка представляє результат або сам процес поєднання щонайменше двох умовно різних носіїв інформації або медіальних форм артикуляції;
- 3) «intermedial references» – варіант, у якому медіапродукт тематизує, викликає або імітує елементи чи структури іншого, умовно окремого, медіа за рахунок використання власних специфічних медіа засобів [50, с. 8-12].

Науковиця зазначає, що керується двома методами дослідження, а саме – синхронічним (дозволяє вченим розробляти типологію конкретних форм

міжмистецької взаємодії) та діахронічним (досліджує історію засобів масової інформації та їхні перехрестя та співпраці) [50, с. 8-12].

На відміну від класифікації І. Раєвські, В. Вольф зосереджується на семіотичній множинності та поглибленні розуміння рівня взаємодії мистецтв. Він виокремлює інтермедіальність у широкому смислі (екстракомпозиційна) та інтермедіальність у вузькому смислі (інтрокомпозиційна), які також мають ряд підкатегорій. Розгалуження відбувається за рівнем взаємозалежності та взаємозбагачення одного мистецтва іншим. Наприклад, екстракомпозиційна інтермедіальність поділяється на трансмедіальність (наративність музики та літератури, а також варіації в музиці й літературі) та інтермедіальну транспозицію (переніс одного мистецтва в інше). Натомість інтрокомпозиційна інтермедіальність вже заглиблюється у кореляції семіотичних систем і налічує два різновиди з чотирма категоріями та підкатегоріями. Різновидами виступають інтермедіальна референція, тобто одна семіотична система, а також «plurimediality», яка налічує більш ніж одну семіотичну систему [60, с. 28].

Розглянемо підкатегорії інтермедіальної референції В. Вольфа, які науковець досліджує на прикладі музики:

А) Імпліцитна референція (імітація):

- музикалізація твору;
- програмова музика (музика в літературі, література в музиці).

Б) Експліцитна референція (тематизація):

- обговорення музики в літературі;
- зображення персонажів-композиторів в літературі (музика в літературі).

Відповідно plurimediality включає:

А) інтермедіальне злиття:

- виконання опери (музика та література);

Б) інтермедіальну комбінацію:

- текстова основа опери (музика та література) [60, с. 28].

Одним із перших дослідників цієї галузі, С. П. Шер, експлікує типології інтермедіальності до наочного прикладу бінарної залежності «музика – література», які приблизно можна поділити на таку класифікацію:

- 1) література в музиці (вокальна музика);
- 2) література та музика (програмова музика);
- 3) музика в літературі:
 - а) вербальна музика (імітація музики словами);
 - б) мовленнєва музика (традиційна музичність, фоніка, ритм, динаміка);
 - в) аналогія музичної техніки та структури [53].

Можна узагальнити, що кожна класифікація систематизує і поглиблює розуміння різновидів інтермедіальності та ступеня їх співвідношення. На нашу думку, найвлучнішим варіантом аналізу є напрацювання В. Вольфа. Більш розгалужена та посилена категоризацією з урахуванням семіотичної множинності, класифікація В. Вольфа служить вичерпним джерелом для аналізу літературних творів. З огляду на те, що об'єктом нашого дослідження є літературні казки Оскара Вайльда, варто також зазначити, що саме художня література в ній буде виступати медіа-домінантою.

Усвідомлення визначення і класифікацій концепту інтермедіальності допомагає краще орієнтуватися у творі та здійснювати його аналіз, проте не дає вичерпної теоретичної інформації для нашого дослідження. Щоб розібратися в складній взаємодії різних видів медіа варто звернути увагу безпосередньо на прийоми і техніки, які письменник використовує для створення інтермедіального простору в тексті. У першу чергу, мова йде про екфразис.

У словнику Merriam-Webster (1828) наводиться таке визначення поняття «екфразис»: *«літературний опис або коментар до візуального твору мистецтва (a literary description of or commentary on a visual work of art)»* [44]. Оксфордський класичний словник зазначає, що екфразис відноситься до літературного та риторичного зразка виклику – за допомогою слів – враження від візуального стимулу, об'єкта чи сцени [43]. Обидва визначення підводять

нас до розуміння того, що екфразис – це певний художній прийом, який поєднує у собі декілька різновидів медіа, а саме – візуальну та текстову форми. Найбільш важлива його характеристика – це описовість, хоча й, за словами доктора філологічних наук Т. В. Бовсунівської, вона поступово починає тяжіти до наративізації, тобто переходу до змішаної форми репрезентації – «зорової» та «слухової» водночас [4, с. 422].

Актуальність вивчення екфразисів у наш час не вичерпується завдяки недослідженому до кінця теоретичному полю їх класифікацій. Сучасна літературознавиця О. А. Постнова пропонує такі варіанти поділу вищезгаданого явища:

- за обсягом: імпліцитні (нульові) – ті, які лише відсилають до того чи іншого візуального артефакту, але не описують його, та, на противагу їм – експліцитні (розгорнуті) екфразиси;
- за повнотою візуальної інформації, що транслюється: тут виділяють зведений екфразис, який робить опис не лише одного витвору мистецтва, а й всієї низки робіт одного автора, тобто «збірного» образу;
- за предметом опису: прямий (наприклад, опис картини з людиною) і зворотний (той, що описує людину, як картину) екфразиси;
- за походженням: ті, що репрезентують реально існуючі об'єкти, і ті, що зображають щось вигадане [28].

Також дослідниця посилається на Є. В. Яценко та ряд інших літературознавців, наприклад, на Н. Г. Морозову, коли зазначає, що екфрастичні описи розрізняються за способами подачі в тексті. За цією ознакою виділяються екфразиси монологічні (що належать одному герою або автору) і діалогічні (реалізуються в процесі діалогу героїв), цільні (безперервні) і дискретні (що перериваються розповіддю та виникають повторно) [28].

Існує значна кількість досліджень на тему екфрастичних описів, їх функцій, класифікацій та ролі у літературному творі. Явище екфразису заслуговує детального вивчення. У нашій роботі ми будемо оперувати власним

інструментарієм теоретичного висвітлення зазначеного феномену. Екфразис не претендує на звання неподільної одиниці виміру інтермедіальних прийомів у тексті твору, проте, безумовно, може слугувати окремим маркером інтермедіальної взаємодії. Актуальний у контексті аналізу літературних казок Оскара Вайльда, він буде вивчатися нами як техніка або, так би мовити, художній прийом, що ідентифікує присутність інтермедіальної складової у тексті. Тож, у практичному розділі ми зупинимося на одній із найбільш релевантних для нас функцій екфразису – “перекладу” мови мистецтва на мову літератури.

Таким чином, у дослідженні будуть проаналізовані кореляції літератури з іншими видами мистецтва та виокремлені художньо-естетичні особливості такої взаємодії із посиланням, насамперед, на класифікації інтермедіальних зв'язків В. Вольфа. В основу аналізу також увійдуть пересічні згадування класифікацій С. П. Шера та І. Раєвські, які зроблять дослідження максимально глибоким та змістовним. Окрім цього, ми будемо звертати увагу на конкретні художні засоби, які відіграють провідну роль у пошуку інтермедіальних кодів. За допомогою розуміння теорії екфразисів та їх різновидів ми зможемо більш детально проаналізувати важливі уривки із казок та зробити на основі їх загальні висновки.

Висновки до розділу 1

Узагальнимо, що в першому розділі роботи до розгляду були запропоновані стислий аналіз фольклорної генези і загальна характеристика літературної казки, а також біографічний контекст творчості Оскара Вайльда, сконцентровано розглянута його теорія естетизму та виокремлено місце жанру казки в його творчості. Паралельно були досліджені основні класифікації концепту інтермедіальності та екфразисів, які мають безпосередній стосунок до аналізу запропонованих в аналітичному розділі роботи художніх творів.

Можемо зробити висновок, що міф побутує на рівні як індивідуального, так і колективного несвідомого, а важливим концептуальним містком, що

пов'язує міф і казку постає саме розрізнення об'єктивної дійсності від суб'єктивного пізнання. Згідно з міркуваннями дослідників, літературна казка у своєму розвитку проходить такі еволюційні етапи: фольклорна казка – літературна обробка – літературна казка із авторською сюжетно-образною системою, тобто власне літературна казка. Для того, щоб краще зрозуміти приховані глибинні коди казок Оскара Вайльда, у цьому розділі ми також звернулися до контексту його творчості. Біографія письменника позначена як світлими, так і драматичними моментами, що вилилися в його самотню неповторну літературну спадщину. У розділі було акцентовано увагу на менш дослідженій площині інтермедіальної теорії, а саме порівнянні різних класифікацій інтермедіальних зв'язків та окремо – фігури екфразису та його риторично-описової природи, що прямо дотична до явищ інтермедіального дискурсу.

У ході роботи над розділом ми дійшли висновку, що інтермедіальність постає як комплексне поняття, теорія якого включає низку класифікацій, що мають між собою як точки перетину, так і відмінності. Кожен дослідник поглиблює інтермедіальний дискурс за допомогою аналізу окремих зв'язків та ступенів взаємозалежності медіа одне від одного. Ми будемо спиратися саме на типологію В. Вольфа, що нараховує найбільшу кількість різних проявів інтермедіальних елементів та влучно поєднує теоретичні засади С. П. Шера та І. Раєвські. На нашу думку, класифікація саме за ознаками, запропонованими В. Вольфом (кількість медіа, ступінь їх взаємопроникності, а також виокремлення медіа-домінант), найкраще фокусується на кожному різновиді інтермедіального зв'язку окремо.

РОЗДІЛ 2. ХУДОЖНІЙ ПОТЕНЦІАЛ ІНТЕРМЕДІАЛЬНИХ КОДІВ У КАЗКАХ ОСКАРА ВАЙЛЬДА

1.1. Екфрастичний дискурс у казці «День народження Інфанти» О. Вайльда

Одна із найбільш зворушливих казок О. Вайльда «День народження Інфанти» починається з опису маленької дівчинки, яка вперше з такою розкішшю святкує свій День народження. Автор розповідає нам історію про любов і загибель нещасного Карлика, безнадійно закоханого в принцесу – Інфанту. Цей доробок мистецтва О. Вайльда містить багатоповерхову систему конфліктів: краса і потворність, знання і незнання власних вад, проблема їх миттєвого визначення, кохання і висміювання, відведення часу на власні переживання і на догляд за дітьми (Король занурений у скорботу замість виховання дочки), зовнішнє та внутрішнє тощо. Варіації змістоформ обумовлюють множинність модусів репрезентацій візуального, аудіального та просторового видів мистецтв, які витворюють інтермедіальну канву твору.

Лейтмотив усієї історії — середовище іспанської культури. Перед “глядачами” миготять очевидні її маркери «*Don Pedro of Aragon*», «*the Grand Inquisitor of Granada*», «*Spanish children*», «*Madrid*» та, авжеж, «*real bullfights*» (справжні змагання тореадорів) [58, с. 102-104]. Казка Оскара Вайльда постає сполученням різних проявів використання інтермедіальних і інтертекстуальних кодів. Зображення святкування і гулянь, приурочених до дня народження Інфанти, мотивує автора до впровадження прийомів карнавалізації і театралізації дійства. Реалізація обраної стратегії відбувається за рахунок уплетення в літературний простір музики, живопису, видовищних та розважальних перформансів, а також кориди, циркового мистецтва та фокусів, що у тому числі є виявами іспанського культурного коду.

З огляду на те, що твори Оскара Вайльда містять референції, як до класичних, так і до вузькоспрямованих видів мистецтва, за визначенням В. Вольфа, ми можемо ідентифікувати, як інтермедіальне злиття, тобто поєднання театру та спорту (корида), музики та літератури (заклинання змій), так й інтермедіальні референції, проте більш уважно дослідимо саме приклади референцій. Таким чином, семіотична цінність кожного медіа-складника буде зведена до більш широкої класифікації. Як вже було зазначено, корида може бути ідентифікована як ритуальне та театралізоване мистецтво бою, тоді, як

заклинання змії поєднує у собі музику та театр, а фокуси слугують прикладом ілюзійонізму, який сполучає в собі науковий підхід та образотворчу презентацію. Більш того, усі вищезазначені медіа відносяться до групи виконавчих мистецтв, які, безумовно, також мають свої автентичні ознаки. Для того, щоб краще розуміти більш комплексні приклади, розглянемо спочатку синтез двох мистецтв із літературою в якості медіа-константи. Найбільш актуалізованою у казці, на нашу думку, стає образотворча складова. Візуальні образи домінують у творі, а поетика візуальності проявляється на експліцитному та імпліцитному рівнях тексту.

Експліцитний рівень казки налічує не дуже велику кількість згадок справжніх живописців, точніше – лише дві: Ганса Гольбейна та фламандських майстрів, роботи яких Карлик помічає у залах палацу. Проте, описи кімнат, що вміщують у себе більшу частину візуальних репрезентацій, нараховують ще багато мистецьких артефактів, що існують в дійсності. Наприклад, портрети та інші символи культурної спадщини відсилають читача до реальних історичних постатей та часів їх правління: *«the arms and emblems of the house of Hapsburg», «a great canopy of gold cloth, on which the lions and towers of Castile were broidered in seed pearls», «a life-sized portrait of Charles V in hunting dress, with a great mastiff by his side, and a picture of Philip II receiving the homage of the Netherlands occupied the centre of the other wall»* [54].

Урівноваженому спокоєві розкішного іспанського палацу протиставлено заховану в ньому смерть, яка криється в танкові *«danse macabre»*. Розкриємо цей контрастний мотив детальніше. Залучення до літературного простору казки робіт художників та історичних декорацій вносять у нього додаткову смислову напруженість, порушуючи своєрідний “спокій мімезису”, і саме в місці цього порушення починає інтенсивно проявлятися семіозис – тобто на поверхню проступають глибинні закодовані сенси. Згадка в казці портретів королів, імовірно руки Тіціана, а також картини Ганса Гольбейна прочитуються як ключ, що сприяє більш виразному поясненню і глибшому розумінню нами головного конфлікту історії. Далекий

від розкішного життя Інфанти, Карлик зіштовхується із безжальною реальністю. Декор палацових кімнат виявляється чужим та ворожим до нього, а постаті королів та елементів статку не тішать «маленького монстра». Замість трепету вони викликають у Карлика майже інфернальні почуття та бажання забрати Інфанту з собою на лоно природи. Даремно, що він не має жодного уявлення, яку роль насправді грає в житті королівського двору. На його подальшу участь натякає «Танок смерті» Ганса Гольбейна, який становить частину екфрастичної алегорези [4, с. 429]. «Танок смерті» або «danse macabre» набув окремішньої актуальності в першій чверті XV ст., коли в мистецтві Європи – разом з кількома епідеміями чуми – утвердився образ смерті – огидної, глумливої та всепоглинаючої. Тема танцю в даному разі перетворена на цю гру, дійство, в якому залучена людина повинна слідувати вказівкам темної господині. Страхітливі скелети танцюють і створюють парадоксальний образ, що поєднує динаміку життя і статику загробного світу [26]. Так само і Карлик стає частиною інфернального ритуалу, де королівські апартаменти – це коридор до неминучої гибелі.

На імпліцитному рівні поетика візуальності проявляється в тому, що казка побудована за законами образотворчого мистецтва, які Вайльд запозичує з живопису – від використання різних ракурсів, планів і фону до тропів, що апелюють до візуальної перцепції читача. Письменник застосовує досить цікавий зразок «рамкової» композиції, яка повністю змінює сприйняття читачем твору. Казка при побіжному розгляді нагадує картину одного дня з життя маленької Інфанти та Карлика, для якого все вмить змінилося й трагічно обірвалось.

Приєм інтермедіальної транспозиції проявляється у «Дні народження Інфанти» через різні плани оповіді. При уважному аналізі, помічаємо структуру, що побудована за принципом живописної композиції. У ній Карлик та Інфанта виведені крупним планом, а інші придворні та святкування винесені на середній план, який покликаний з'єднати передній і задній плани (інтер'єр палацу).

Одним із центральних образів є Інфанта. Вона детально описана Вайльдом. На думку радянського літературознавця Ковальова Юрія Віталійовича, письменника надихнула на написання казки творчість Дієго Веласкеса, особливо картина «Меніни» (1656), що зображує сім'ю короля Філіпа IV зі свитою [15]. Не тільки фон, а й персонажі казки нагадують картину Веласкеса. Крім того, у тексті є пряма вказівка на династію Габсбургів. Центральний образ картини – юна інфанта Іспанії Маргарита. Одягнена у світлу пишну сукню, вона виділяється яскравою плямою на темному тлі картини. Навколо неї метушаться фрейліни. Як і в казці, весь королівський двір збирається навколо Інфанти в день її народження: за нею ходить свита, до неї з'їжджається вся знать, на її честь влаштовують видовище за участі багатьох заморських артистів. Так, опис Інфанти Вайльдом майже до незначних деталей збігається з її образом на картині Веласкеса: сукня з громіздкою спідницею, пишні, оздоблені сріблом рукава, прикраса (можливо, троянда) у волоссі, бліде личко.

Бачимо, що опис Вайльдом Інфанти цілком імовірно можна вважати своєрідним екфразисом, почерпнутим з картини Веласкеса. Із картини «Меніни» на сторінки Вайльдової казки прийшов і другий персонаж твору, Карлик, адже прототипом вайльдівського героя цілком міг бути блазень з портрета Веласкеса [1]. Отже, екфразис у казці «День народження Інфанти» відсилає до картин епохи Відродження, які прикрашають замок королівської сім'ї, створюючи атмосферу багатства і розкоші. Крім того, картини мають символічне значення: вони провіщають трагічну смерть Карлика і посилюють драматичну напругу у фіналі казки. Імплицитна референція до полотен Веласкеса сприяє кращому розкриттю сюжету самої казки та її провідних персонажів – Інфанти і Карлика.

«День народження Інфанти» — зразок тонкої художньої гри зі сприйняттям реципієнта. Зазначену тезу можна підтвердити висновками зі статей української дослідниці інтермедіальності у Британській прозі Короткової Л. В., зокрема з тим, що у «Дні народження Інфанти» «<...>

докладно описується інтер'єр палацових кімнат, в які потрапляє Карлик, садові квіти, елементи одягу і обстановки. Мальовничий опис зелених гобеленів ручної роботи, які прикрашали стіни першої зали, з безліччю фігур, що зображали сцену полювання, – твір фламандських майстрів, які витратили на цю працю понад сім років – створює не тільки колорит епохи: картина стає в деякому роді відображенням душевного стану головного персонажа казки» [16, с. 89].

Також дослідниця розвиває тему мисливства та порівнюють Карлика із жертвою, а саму Інфанту та її друзів – з мисливцями [16, с. 90]. Недаремно його було схоплено в лісі і привезено до палацу на потіху публіці. Символи, приховані на центральному елементі екфразису у творі, вражають своєю продуманістю. Карлик фіксує свій погляд на гобелені, де сцена полювання унаочнена в яскравих образах, як-то наприклад: «*the huge rearing horses*» (величезні коні, що стали на диби), «*the great hounds*» (великі собаки), «*hunting horn*» (мисливський ріг), «*the stag*» (олень), «*the pale flying deer*» (бліда лань) та «*horsemen*» (вершники) [54; 69, с. 89].

Окрім того, майже всі зображення, які під час свого просування замком бачить Карлик, лякають його з наростаючою силою та ніби підводять все ближче до головного жаху його життя – зустрічі з жорстокістю тих, перед ким він відкрив своє серце. Не випадково останній твір мистецтва, який він бачить перед смертю, – це вище згаданий «Танок смерті» Гольбейна, малюнок, який передвіщає його трагічну і гротескную кончину. Екфрастичні уривки застосовуються тут для того, щоб дати читачеві зрозуміти, як картини впливають на персонажа, відсилаючи досвідченого читача до схожого образу у творчості письменника – найбільш сприйнятливого до естетики художнього мистецтва юнака на ім'я Доріан Грей.

Однак усі ці страшні картини лише супроводжують Карлика на шляху до його останнього одкровення – зловісного дзеркала. Жахливу правду він дізнається в найпрекраснішій, розкішній, прикрашеній квітами, птахами і сріблом кімнаті замку. Так – у вайльдівському гротескному просторі казки-

іносказання – переплітається прекрасне і жахливе. Це переплетіння ми бачимо і в персонажах: прекрасна принцеса із черствим серцем і карлик із прекрасною, ніжною душею. У стосунку до цього важливе значення в тексті казки має також протиставлення між описами природи, невибагливими життєвими ритмами, до яких звик Карлик, та зовсім чужого для нього світу Інфанти, де кожна деталь інтер'єру презентує значну матеріальну, проте позбавлену духовності, цінність, а також холодну – “законсервовану” – культуру.

Можемо зробити висновок, що у «Дні народження Інфанти» О. Вайльда значущої функціональної ваги набувають не тільки автентичні описи інтер'єру та особливостей іспанського середовища, які допомагають увиразнити ідеї автора й унаочнити повчальну складову казки. Не менш важливе місце у творі займають інтермедіальні коди, що досить природно поєднуються в єдиний клубок змісту, який потрібно розплутати читачеві. Останньою реплікою Інфанти, незадоволеної через бездіяльність Карлика є слова: *"For the future let those who come to play with me have no hearts"* [58, с. 111]. Таким чином, письменник ставить крапку з присмаком іронії, а думка що покинула простір твору завмирає біля умовних меж читацької свідомості.

1.2. Образ протагоніста та опис коштовностей як приклад імпліцитних екфразисів у казці «Хлопчик-зірка»

Уже з перших сторінок казки-притчі О. Вайльда «Хлопчик-зірка» ми бачимо прояви ще допоки чітко не окресленого у творчій уяві письменника майбутнього вчення про естетизм. Згодом цю роботу будуть називати *«перлиною англійської дитячої літератури»* [40, с. 12] і поставлять на одну полицю з творами Шарля Перро та Ганса Крістіана Андерсена, сучасника Оскара Вайльда.

Змістова частина казки представлена подіями, що розгортаються навколо надто вродливого, як для людини, диво-хлопчика. Самозакоханість та самозамилування стали його єством. Він кривдив бідолашних тварин, знущався над іншими людьми, аж поки не перетнув останню межу – нашкодив

жебрачці, що назвалася його справжньою матір'ю. Він не знав про своє походження, але не міг повірити, що є сином такої бідної потворної жінки. Магічним чином через свою жорстокість він утратив красу й прирік себе на довгі блукання світом. Лише пройшовши крізь страшні страждання і зрозумівши власну недосконалість, хлопчик дізнався, хто його справжні батьки, і повернув собі красу, яка тепер була вже не тільки його зовнішньою характеристикою.

З погляду на ідейну складову казки Оскара Вайльда «Хлопчик-зірка» і введення автором тематики самозакоханості та самомилування, можна говорити про алюзію на міф про Нарциса, який трансформується у тексті в екфразистичні описи головного героя. У тексті навіть зустрічається прямий натяк на давньогрецький образ красеня. Оскар Вайльд описує зовнішність хлопчика такими словами, як «*His eyes were like violets by a river of pure water. And his body was like the narcissus of a field, where the mower comes not*» [58, с. 82]. Хлопчик-зірка як літературна стилізація образу Нарциса може бути ідентифікований як алюзія, або як «нульовий екфразис» [див. розд. 1.3.].

Образ Нарциса зустрічається в різних контекстах та інтерпретаціях. На нашу думку, більш доречно буде дотримуватися класичного варіанту міфу про сина річкового бога Кефіса та німфи Ліріопи. Сюжет про Нарциса і закохану в нього німфу Ехо відображений у третій частині «Метаморфоз» Овідія. За нездатність кохати інших (Ехо помирає через холодність свого об'єкту пристрасі), богиня Німезіда карає юнака. Він приречений закохатися у своє власне віддзеркалення та врешті-решт померти від виснаження, усвідомивши неможливість взаємної любові до самого себе. На місці ж його тіла виростає квітка нарциса [32].

Оскар Вайльд приділяє багато уваги темі естетизму та протиставлення потворного і красивого у внутрішньому та зовнішньому вираженні персонажів. Мотив руйнівної самозакоханості змодельований в образі Хлопчика-зірки, який, у казці має низку спільних із Нарцисом якостей. Точних відомостей про це не збереглося, однак, можливо, Оскар Вайльд був знайомий

із досить відомою підчас його життя картиною «Нарциса» Караваджо (1597—1599). Історія Нарциса була особливо приваблива для художників. За словами теоретика Відродження Леона Батісти Альберті: «*Винахідником живопису <...> був Нарцис <...> Що таке живопис, якщо не можливість, за допомогою мистецтва, укласти в обійми ту саму водну гладь?*» [52]. Тож, не дивно, що імпліцитні екфразиси [див. розд. 1.3.] в зображенні Хлопчика-зірки віддають данину цьому вічному персонажу, який загинув від своєї пристрасті і, навіть перетинаючи Стікс, продовжував дивитися на своє відображення [48].

Пересічно з тематикою нарцисизму, Оскар Вайльд уводить у текст ремінісценції до символу коштовностей та їхніх характеристик. Назва казки, «Star-Child» виступає першою згадкою чогось яскраво-привабливого. Ніби шматок зірки, дорогоцінний метал, впав з небес на землю. Лісоруби сподівалися розділити здобич і взяти кожному по шматку золота чи срібла, але вони були розчаровані: «*But no gold was in it, nor silver, nor indeed, treasure of any kind, but only a little child who was asleep*» [58, с. 80]. «Cloak of gold» і «chain of amber» – перші скарби, якими вже з народження володів маленький хлопчик-зірка. Вони стали його радістю і водночас прокляттям. Останні перешкоди, які хлопчик повинен був пройти, щоб спокутувати свої гріхи, теж супроводжувалися “золотим шлейфом”.

Крім означеного арсеналу естетичних категорій, які використовує письменник, варто також звернути увагу на такий важливий різновид об'єкта художнього мистецтва як *артефакт*, із яким ми також зустрічаємося у цій казці. Естетизовані предмети побуту у казці переповнюють не тільки реальний простір, але і простір художній. Їхній екфразис стає важливою частиною літературного тексту. Вайльд створює цілу галерею речей-емблем, що стимулюють допитливий розум читача до пошуку нових смислів [33, с. 123, 141].

Спинимось на цьому аспекті детальніше. Янтарне намисто на шиї у Хлопчика-зірки – знак посвяти немовляти сонячному божеству (Геліосу або Аполлону), його прийдешньої ініціації, з якою в казці пов'язаний мотив лісу,

де він буде шукати золоті монети, а також особливий духовний зв'язок із Космосом (гармонізованим Всесвітом). Яшмовий перстень (яшма від грец. «ятро» – «лікую, лікар»), за допомогою якого старий-чарівник відкриває хвіртку в сад з чорними маками (атрибути персоніфікованої Ночі, символи цариці світу тіней Персефони), – вказівка на те, що функція цього персонажа – лікування, зцілення героя через випробування і біль, а не бажання завдати шкоди героєві.

Отже, результати проведеного нами аналізу казки О. Вайльда «Хлопчик-зірка» дозволяють зробити висновок, що твір поєднує у собі інтермедіальні коди, приховані в зображенні Хлопчика-зірки, зокрема символіки коштовностей. Золоті монети, мантия, персні або яшмове намисто виступають лише маркерами матеріального, до якого наближається Хлопчик, проте не здобуває самостійно. Елементи статку навколо нього або успадковані, або не належать йому. Таким чином, завдяки використанню таких художніх об'єктів, як артефакт та речі-емблеми, автор оточує головного героя штучним світом речей і краси, які повинні знецінитися в очах Хлопчика настільки, щоб повністю змінити його сприйняття світу та символічну макросистему тексту.

1.3. Світло-кольорова гра у казці О. Вайльда «Диво-феєрверк»

Досить тісний зв'язок між образотворчим мистецтвом та літературою можна простежити у казці О. Вайльда «Диво-феєрверк». Історія, яка присвячена влаштованому на честь одруження принца і принцеси салюту, демонструє важливість моменту весілля цих двох людей. Салют розрахований на те, щоб підкреслити значущість і глибину цього дійства. Довготелеса зухвала Фонтан-ракета – важлива частина вогненної забави, з усмішкою розглядає інших учасників цього перформансу. Фонтан зайнятий тим, що постійно знецінює інших учасників і підкреслює свою значимість. Він вважає себе найрозумнішим і найблагороднішим, тому повчально розповідає товаришам про свої вразливі емоції. Під час жалісливої історії про подружжя Фонтан-ракета розчулюється і починає плакати. Внаслідок цього кожна з його

частин намокає – салют зіпсовано, тому що він не може злетіти і вибухнути. Розповідь закінчується тим, що пихатий Фонтан не здатний виконати свою пряму функцію, тож, псує свято багатьом людям.

Перш за все, увагу на себе звертає «рамкова» композиція, яка присутня у багатьох оповіданнях і казках Оскара Вайльда. «Диво-феєрверк» не є винятком. Як мальовниче полотно вставлено в дерев'яну або позолочену раму, так само розповідь письменника обрамлена рамою міркувань, думок, висловлювань і голосів. «Екфрастична серцевина» казки прихована за оправою середньовічного антуражу та повчальної історії.

Проте рамкова конструкція твору Вайльда – далеко не все, що ріднить його казку із творами живопису. Письменник буквально відтворює прийоми, сюжети та композицію полотен улюблених художників. Вайльд начебто вчиться роботі із колірною гамою, володінню прийомами світло-кольорової гри та образотворчому вибудовуванню композиції своїх творів. Один із найяскравіших прикладів – це зв'язок казки О. Вайльда «Диво-фейерверк» із картиною Джеймса Еббота Мак-Нейла Вістлера «Ноктюрн у чорному і золотому: падаюча ракета».

«Ноктюрн у чорному і золотому: падаюча ракета» – це відома на той час робота Джеймса Вістлера, написана їм у 1875 році. Картина відносилась до руху «Art for art's sake movement» або «Мистецтва заради мистецтва» – концепцію, сформульовану П'єром Жулем Теофілем Готьє та Шарлем Бодлером, яка зайняла високу роль у творчості Оскара Вайльда. Вперше показана в лондонській галереї Гросвенор у 1877 році, це одна з двох робіт (інша – «Ноктюрн у чорному і золотому – броненосець»), натхненна садами Креморна, відомим курортом розваг у Лондоні [49].

Колірна гама картини в основному складається з похмурих тонів із лише трьома кольорами: синім, зеленим та жовтим. Обмежений у використанні кольорів, твір мистецтва розробляє приглушену, але гармонійну композицію. Кучерявий дим дає глядачеві чітке розмежування між водою та небом, де поділ розпливається у згуртований і похмурий простір. Саме ця велика лавина

туману представляє ракету з назви. Мазки жовтого оживляють твір мистецтва як вибухаючий феєрверк у туманному повітрі [49].

Дублює сюжет Вістлерової картини екфрастичний опис довгоочікуваного салюту. Вайльд синтезує мистецтва у зображенні феєрверка на тлі чорного нічного неба: «*Whizz! Whizz! went the Catharine Wheel, as she spun round and round. Boom! Boom! went the Roman Candle. Then the Squibs danced all over the place, and the Bengal Lights made everything look scarlet. 'Good-bye,' cried the Fire-balloon, as he soared away dropping tiny blue sparks. Bang! Bang! answered the Crackers, who were enjoying themselves immensely*» [58, с. 65]. Як і на картині тоналіста [41], кілька яскравих золотих плям розсипаються каскадом золотих зірок, які поступово згасають у небі і змінюють колір від блідо-рожевого до блідо-зеленого. За таким же принципом побудована казка Вайльда «Диво-фейєрверк», де показано кілька яскравих «спалахів», що поступово згасають.

Найбільша кількість яскравих фарб зосереджена у першому епізоді казки – приїзді принцеси, де чергуються золотий, чорно-білий, срібний, червоний, яскраво-червоний кольори та відтінки перлів. У досить ємному уривку казки збирається цілий “букет фарб”. Цей вибух кольорів поступово “згасає” до кінця розповіді. У тексті через нерівні проміжки розкидані згадки про «*Aurora Borealis*» (Північне сяйво) [58, с. 60-70], яке теж постає як феєрія фарб – від світло-жовтого до зеленого та синього. Також читач зустрічає безліч інших насичених кольором елементів: жовті тюльпани, слова Фонтан-ракетки про його батьків («*seven pink stars*» – сім рожевих зірок і «*shower of golden rain*» – потік золотого дощу) [58, с. 60-70], які неймовірно схожі на замальовки з картини Вістлера. Ідилічна ілюстрація можливого майбутнього принца і принцеси («*a deep river*», «*a little fair-haired boy with violet eyes*» – глибока річка, білявий хлопчик із фіалковими очима) [58, с. 60-70] також присутні на полотні митця. На цьому моменті скупчення фарб закінчується. Залишаються тільки різнокольорові поодинокі іскри: «*a wonderful silver shield*» (срібний щит) місяця, «*golden flowers with blossoms of fire*» (вогняні квіти на золотих

стеблах) [58, с. 60-70], «*a green mottled coat*» (зелений плямистий мундир) жабеня [58, с. 60-70], «*White Duck with "yellow legs"*» (Біла Качка із жовтими лапами) [58, с. 60-70]. Тож, разом із усе-таки запущеним Фонтаном, всі ці кольори остаточно розчиняються у світлі дня і губляться на тлі «*white smocks*» (білих фартушків) хлопчиків [58, с. 60-70].

Таким чином, Оскар Вайльд не просто візуалізує картину Джеймса Вістлера у сцені феєрверка, а й інтегрує інтермедіальний складник у саму композицію твору. Також ця казка має літературознавчу цінність, зокрема з точки зору класифікації екфразисів за способів подачі в тексті. Складно визначити, чи маємо ми справу із цільним (безперервним) екфразисом у структурі твору або з повторюваними дискретними [див 1.3.], адже тонально комплексна колірна схема казки суголосить із композиційними первнями самого тексту.

Фоном Вайльдової “картини”, як і картини Вістлера, є сад (або парк). Обидва художника тільки позначають простір саду як місце дії. Його функція – служити сценою і декорацією для феєрверку. Для Вістлера важливий не реальний пейзаж, а атмосфера, емоційний стан. Він описує не природу, а стан душі. Його феєрверк – це перемога, нехай на мить, світла над темрявою, це – миттєве свято. Тож можна узагальнити, що картини візуально транслюють та увиразнюють його філософію.

Зауважимо, що “картина” Вайльда інша, його феєрверк – ті самі ілюзії. Якщо розглядати структуру казки, то феєрверк відбувся. Але, відповідно до сюжету, вибуху Фонтану – головної дійової «особи» свята – так і не відбулося. Виходить, феєрверк і був, і не був одночасно. Отже, на рівні композиції картини, акцентованою колірними відтінками, реалізовано основний принцип прози Вайльда – принцип контрасту і парадоксу [35, с. 35].

Таким чином, можемо зробити висновок, що Вайльдова казка полемізує із сюжетом картини Вістлера, композиційно і образно повторює зразки естетизму в художньому мистецтві. «Диво-феєрверк» фокусується на світло-кольоровій грі та функціонує як приклад текстового тоналізму, що так чи

інакше суголосить із образотворчістю. Окрім того, принцип контрасту і парадоксу письменника, проявлений в основному конфлікті та розриві між фактуальним і очікуваним, промовляє до читача мовою, притаманною різним видам мистецтва. Тож, закодований інтермедіальний складник відсилає нас до ідентифікації твору як екфрастичної казки та передбачає уважне прочитання прихованих у ній кодів.

1.4. Техніка музикалізації твору на прикладі казки «Соловейко і Троянда»

З першого погляду, казка «Соловейко і Троянда» – лише повчальна оповідь про кохання та самопожертву. У роботі ми спробуємо довести, що ця казка має глибинний підтекст, який реалізовано за допомогою палітри інтермедіальних засобів. У своїй основі твір О. Вайльда містить Суфійську доктрину, що відсилає читача до ісламу. Як зазначає доктор філологічних наук та професор нашої кафедри зарубіжної літератури Тетяна Василівна Михед, у європейській культурі її віддзеркаленням може слугувати система «гнозису», тобто містичного богопошуку [25, с. 3].

Згідно з сюжетом, молодий Студент закохується в Дівчину, дочку професора, та мріє про червону троянду, яка повинна дати йому можливість станцювати зі своєю обраницею. Соловейко, що співає пісні для справжніх закоханих, вирішує допомогти Студентові, однак це стає можливим тільки ціною його власного життя. Він виконує останню пісню та гине, щоб здобути квітку, яку потім Студент викине, як непотріб, бо Дівчина відмовить йому. Тож, можемо підсумувати, що у контексті обраної теми дослідження, медіа-домінантою нашого аналізу буде слугувати література, друга ж медіа-складова – сфера звуків та музики.

Для кращого випрозорення інтермедіального складника твору, потрібно звернутися до різних мотивів та ідейно-тематичних пластів, покладених в основу казки. Найкраще можна прослідкувати впливи східної філософії. В основі твору – ремінісценція на старовинну перську легенду. Саме тому казка

має традиційну для перської культури бінарну символіку втілену парою «соловейко-троянда». Окрім цього, ідейна складова містить генетичний зв'язок із суфізмом. Вона функціонує для пояснення догмату Божественної Любові. Суфізм надав перській поезії автентичної й витонченої образності.

Німецька дослідниця суфізму Аннемарі Шиммель звертається до символіки твору і наголошує, що *«ця квітка найдосконаліше уособлює красу й славу, соловей, символ страдницької душі, приречений вічно кохати її, а чисельні солов'ї і троянди східної поезії, незалежно від намірів авторів, прибирають метафізичної конотації душі-птаха і божественної троянди»*. Через це *«у східній поезії потяг солов'я до троянди слід розуміти як метафору прагнення душі до єднання із Всевишнім, як утілення земної й небесної любові ...»* [39, с. 189].

Якщо любов Соловейка до Троянди може бути індикатором небесної, тобто чистої та ідеальної, любові, то тема кохання у казці випрозорено на контрасті та співставленні різних проявів почуттів, деякі з яких пропонують читачеві ідею справжньої любові, інші ж – навпаки, мають фікційний характер. Якщо сили природи проявляють справжню любов (Соловейко до Троянди, Соловейко до Студента, Дуб до Соловейка), кохання Дівчини до Студента та Студента до Дівчини виявляється порожньою підробкою.

Не менш важливу роль грає перська інтертекстуальна ідея гнозису, що втілена через спів Соловейка. Пов'язана із суфійською традицією, вона додає до семіотичної палітри казки нового контексту. Саме формулювання поняття «гнозис» має давньогрецьке коріння. За визначенням Філософського енциклопедичного словника за редакцією В. І. Шинкарук, *«гнозис (від грецьк. γνῶσις - знання, пізнання, вчення) – термін, який в епоху Еллінізму означав проникнення в надчуттєвий світ шляхом споглядання духовних сутностей і Бога. Гнозис є чільним поняттям релігійно-філософських систем гностиків, згідно з якими, Гнозис є особливим потаємним одкровенням Бога для обраних людей, що стає запорукою їхнього спасіння»* [37, с. 122]. Визначення збагачується містичним змістом, поєднуючи в собі згадки про таїнство знань,

відкритих Христом обраному колу його учнів, та вчення про спасіння людей через звільнення їх духовного начала від матеріальних пут [37, с. 122].

Проте, не варто зупинятись на християнській доктрині, яка залишається лише половиною концептуального субстрату, який формує семіотичні полюси твору. Важливим для розуміння ідейної амплітуди казки Оскара Вайльда є уявлення про головних героїв твору. Енциклопедія Іраніка пропонує нам пояснення образів Соловейка та Троянди («gol o bolbol») крізь призму перської літератури. *«Поодинокі, як троянда («gol»), так і соловей («bolbol») є важливими мотивами в перській літературі, зокрема в образах перської поезії. Троянда служила літературною метафорою досконалості та краси і могла зображати того, кого кохають (чи то мирського, чи то духовного коханого), принца або пророка Могамеда»* [12]. Соловей мав дещо інакшу образність. Солодкий спів солов'я може представляти коханця/того, хто кохає, або поета. Разом троянда і соловей – це поєднання коханого і закоханого. *«Троянда гарна, горда і часто жорстока, бо все-таки має колючки, тоді як соловей нескінченно співає про свою тугу та відданість. У панегірику поет-соловей оспівував похвали принцесі-троянді; у містичній поезії туга солов'я до троянди послужила метафорою прагнення душі до єднання з Богом»* [12]. Використання цієї теми як метафори духовної та земної любові перськими поетами в епічних та романтичних, ліричних та містичних творах протягом майже тисячі років свідчить про її глибоке значення для персидської культури: *«Символ троянди в перській містичній поезії була предметом детального дослідження з початку орієнталістичних досліджень у Європі наприкінці XIII століття»* [12].

Невід'ємність один від одного двох образів обумовлює конструювання бінарного зв'язку «адресант - адресат». При цьому реципієнт сприймає освідчення в коханні саме через аудіовербальний канал. Декілька разів у казці Соловейко захоплюється співом. Уперше він згадує про те, що вже багато ночей співає про справжнього закоханого, проте ще не зустрів його у своєму житті. Соловейка наснажує почуття Студента, яке переноситься зі співу у

реальний світ. Образ Соловейка із його майже людськими якостями та переживаннями грає важливу роль в основі ідейного задуму казки, проте, згідно із суфійським розумінням гнозису, все одно не може служити абсолютom для випрозорення таїнства кохання: *«Людина – це мікрокосм, в якому в прихованому вигляді існують усі божественні якості. Лише у людських істотах Аллах повністю усвідомлює себе»* [38, с. 160]. Саме ця гностична ідея обумовлює перенесення ролей коханого і закоханого із пари «Троянда - Соловейко» на пару «Дівчина - Студент». Утілена через любовний спів, який бере свій початок серед куртуазних пісень трубадурів, суфійська ідея гнозису проходить декілька перетвілень: від символічного кохання двох образів перських легенд – до викривленого та навіть фікційного людського кохання, а потім і до переосмислення самого концепту любові як богопошуку. Таким чином, стає зрозумілим, що принципи пізнання та Божественного кохання виявляють себе лише на досить абстрактному метарівні казки.

Звернемося до центральної сцени казки, в якій Соловейко виконує свій «magnum opus», що екстрагує всю біль та любов до Студента та до самого концепту Любові. Оскар Вайльд послуговується такими описами, як: *«So the Nightingale pressed closer against the thorn, and louder and louder grew her song, for she sang of the birth of passion in the soul of a man and a maid»* [58, с. 26]. Три рази автор повторює опис завзятого співу Соловейка та з кожним епізодом підсилює гучність та темп мелодії: *«Bitter, bitter was the pain, and wilder and wilder grew her song, for she sang of the Love that is perfected by Death, of the Love that dies not in the tomb»* [58, с. 26]; та ще один раз за хвилини до смерті нещасної пташки: *«But the Nightingale's voice grew fainter, and her little wings began to beat, and a film came over her eyes. Fainter and fainter grew her song, and she felt something choking her in her throat»* [58, с. 26]. В останньому пориві Соловейко бере найвищі ноти та зводить усю кульмінацію твору до одного речення: *«Then she gave one last burst of music»* [58, с. 26]. Використання письменником саме слова «burst», яке має значення «сплеску» або «вибуху»

допомагає провести очевидну паралель із класичною кульмінацією в музиці, яка в даному випадку співпадає із кульмінацією літературною.

Якщо продовжити аналіз цього інтермедіального вкраплення, то можна навіть визначити музикальну форму, що найточніше характеризує уривок співу. Ми маємо справу із подобою концентричної форми, яка функціонує на кшталт “дзеркала”, симетричного механізму із трьох і більше частин, які лунають після центральної у зворотному порядку, наприклад: «*A B C B A*» [5]. Її також можна інтерпретувати, як сонатну форму із дзеркальною репризою, тобто повтором [5]. Так само і в казці, як перед центральною частиною, так і після неї маємо варіант повтору. Перший ми вже окреслили у трьох фазах співу Соловейка. Другий визначити також досить легко. Він з’являється відразу після кульмінації і, ніби луна, ще останні хвилини розноситься у просторі та свідомості інших персонажів: «*The white Moon heard it, and she forgot the dawn, and lingered on in the sky. The red rose heard it, and it trembled all over with ecstasy, and opened its petals to the cold morning air. Echo bore it to her purple cavern in the hills, and woke the sleeping shepherds from their dreams. It floated through the reeds of the river, and they carried its message to the sea*» [58, с. 26]. Таким чином, маємо аналогію концентричної музичної форми, що реалізує «універсальний структурний принцип повторення» [20, с. 88-90].

У казці зустрічається ще багато прикладів різноманітних музикальних засобів: від ритміки та фоніки – до темпу та динаміки. Інтермедіальний компонент інтегрується у канву твору через перетворення уривків тексту на конкретну музикальну форму, а також через прямі описи співу Соловейка. Тож, за класифікацією В. Вольфа, у роботі Вайльда реалізується такий різновид інтермедіального зв’язку, як внутрішньоконпозиційна інтермедіальність, а саме інтермедіальні референції. Імпліцитні референції існують у якості імітації, тобто музикалізації твору. У той же час, експліцитні референції функціонують як тематизація або конкретне зображення музики (співу Соловейка) у творі [див. розд. 1.3.].

Узагальнимо, що Оскар Вайльд успішно апробує на читачах приклад об'єднання інтертекстуальної та інтермедіальної складової тексту. Утілений у співі Соловейка догмат «Божественної любові» комбінується із трикратною репризою, яка однаково суголосить, як із біблійними, так і з суфійськими інтертекстами. Таким чином, казка «Соловейко і Троянда» Оскара Вайльда – це комплексний текст, синтезований із використаних автором унікальних компонентів: інкорпорування Східного й Західного надбання культури та філософії, інтермедіальних кодів та антропоморфних образів, які скеровують читача до пошуку глибинних цінностей в естетичній системі координат твору.

1.5. Інтермедіальний синтез у казці «Рибалка і його Душа»

Казка «Рибалка і його Душа» входить у другу збірку казок Оскара Вайльда «Гранатовий будиночок». Усі тексти цієї збірки відрізняють досить складна композиція і особлива витонченість стилю. Лейтмотивом крізь кожен казку проходить ідея поклоніння красі в різних її проявах. В обраній нами казці автор оповідає про кохання Рибалки до Діви Морської, заради якої юнак позбавляється своєї душі. Душа потрапляє у злий, ворожий світ і морально деградує, що в підсумку стає причиною розлуки і смерті Рибалки та його коханої. Але в момент смерті Рибалки відновлюється його втрачена цілісність – його серце знову вміщує і любов, і душу.

На відміну від інших казок О. Вайльда, «Рибалка і його Душа» є цінним зразком своєрідного інтермедіального полілогу. Так у твір вмонтовано «багатоповерхові» інтермедіальні конструкції, які містять у собі подвійні взаємозалежності між медіа-компонентами. Наприклад, підґрунтям, перш за все, маємо літературу. Мистецтвом, вираженим через текстову форму, визначаємо музику. Натомість третій, аудіальний складник, вже містить пісню, текст якої насичений елементами екфразису. Нашу думку найкраще випрозорює епізод із зустріччю Рибалки та Діви Морської. Автор демонструє читачам дивовижний спів сирени, яким заслуховується головний герой. Проте її пісня – не лише милозвучна мелодія. Вона щось на кшталт співу барда, що

поєднує у собі мелодію, текст на неї, та виконавця, який і виступає автором обох елементів: «*She came and sang to him. The dolphins swam round and round her. The seagulls were in the sky above her head. She sang a marvellous song of the tritons, the men with long green beards. She sang of the gardens of the sea with their corals. Here the fish swim like silver birds. She sang of the big whales from the cold north seas, and of the dead sailors in their ships at the bottom of the sea. She sang of the little children. They ride on the backs of the dolphins and laugh*» [55].

Пісня Діви Морської, як і її образ, продиктовані використанням у творі унікальної поетики, що синтезує у собі риси як фольклорної, так і літературної казки, а також елементи античного міфу про підводний світ. Першу частину історії Рибалки Вайльд населяє традиційними персонажами морського сюжету (Mermaid, Fisherman, tritons), проте ближче до другої частини, відбувається перехід до чарівного світу. Автор не дотримується канону та на свій розсуд обирає, як інкорпорувати фольклорні структури до літературної казки. Таке неklasичне рішення призводить до появи пласту неочікуваних інтертекстуальних [2] та інтермедіальних взаємозв'язків.

Наприклад, варіацією «музики в літературі» [53] слугують згадані чудові пісні про красу підводного світу, що є значущою семіотичною складовою загального задуму казки. Концепт співу підтримується різними художніми засобами. Із цієї точки зору, важливим постає факт актуалізації традиції пісенної оповіді, яка гармонійно узгоджена з її широким фольклорно-міфологічним полем. Про присутність у тексті цієї найдавнішої оповідної форми свідчить сама дефініція оповідань Морської Діви про підводний світ – «*marvellous song*» («чудові пісні») [58, с. 172]. Традиційний фольклорно-міфологічний мотив «співу, що зачаровує» набуває в казці нової семантики: даруючи герою моменти істинного блаженства, пісні Діви, проте, позбавляються в казці своєї головної міфологічної складової – «смертоносності», яка притаманна іншим морським створінням жіночої статі, наділеним даром співу. Діва уособлює характеристики русалки та сирени, проте не зупиняється лише на одному фольклорному образі. Саме тому її

мелодійний спів можна розглядати як суто інтермедіальну константу. «Рибалка і його Душа» у цьому плані має спільний вектор інтермедіального вираження із казкою «Соловейко і Троянда». Обидва твори містять традиційне ритуально-міфологічне потроювання дій та слів, яке у певному сенсі уповільнює, хоча й водночас і музикалізує канву казки. Лексико-синтаксичний повтор «*she sang...*» у “пісенній” частині твору корелює із трьома спробами Рибалки позбавитися своєї Душі. Саме пошуки “рятівника” спочатку приводять юнака до Священика, потім – до купців, і лише третя його зустріч – розмова із Відьмою – вінчається успіхом. Із точки зору композиції самої казки, сакральне фольклорне потроєння окремих структурних елементів створює в ній ефект своєрідного рефрену та окреслює вже відому із казки «Соловейко і Троянда» техніку імітації. Відтак текстуальні репризи Вайльда належать до класу інтермедіальних референцій та набувають в авторській казці нових змістоформ.

На відміну від співу Соловейка, повтори у «Рибалці і його Душі» багаторазові. Вони прискорюють темп оповіді ближче до “гравітаційного” центру подій, а саме – вирішального моменту позбавлення Рибалкою його Душі, який відбувається під час шабашу. Із постаттю Відьми пов’язані кардинальні зміни, що підвищують амплітуду розвитку дії та проникнення сил зла в ідейно-змістовне поле казки. Як і у пісні Діви, монолог Відьми організований повторенням однотипної конструкції. Але, якщо в першому випадку ми мали справу з класичною тричастинною композицією, то в другому досить великий текстовий обсяг структурований за допомогою складної конструкції кільцевого рефрену: «*What d'ye lack? What d'ye lack?*» [58, с. 145]. Кільцева форма рефрену і зростання кількості його повторень (п'ять) точно узгоджуються з семантикою образу і безпосередньо пов'язані з роллю Відьми як носія магічного знання, оскільки роблять її монолог подібним до магічного заклинання. Таким чином, фольклорний мотив потроєння замінюється п'ятикратним повтором. Він так само, як і образ істоти

з тілом жінки і хвостом замість ніг, а також сакралізація цифри «три», іде від кельтської традиції [56, с. 249].

Локалізований музикальний код виконує функцію не лише імітації темпу, але й переходу від одного різновиду інтермедіального зв'язку до іншого з послідовним його ускладненням. П'ятикратний повтор трансформується у більш довершену форму синтезу ритму та мелодії, а саме – танцю, який відбувся під час шабашу темних сил. Як зазначає дослідниця творчості Оскара Вайльда Купріянова Є. С., він виступає символічним уособленням окресленого кола проблем і поєднує в собі два начала: естетичне та тілесне [17].

Таким чином, окрім музикалізації на перший план тут виходять поєднання трьох медіа: вербальної, аудіальної та візуальної. Їх перетікання одне в одне позначається поступовим прискоренням оповіді та несе ідейно-змістовне навантаження для казки. Спів суміщає естетичне та духовне, чуттєве начало, тоді як танець постає похідною естетичного і тілесного, хоча і те, і інше можуть бути прикладом ірраціонального. Отже, складність та рівень взаємозв'язків обумовлює наявність вдало закодованого інтермедіального синтезу, що вичерпується лише детальним аналізом мистецьких взаємозалежностей.

Висновки до розділу 2

Із опрацьованого у другому розділі матеріалу можемо зробити висновки, що кожна літературна казка Оскара Вайльда переплітає у собі велику кількість різноманітних медіа та засобів їх упровадження. У його творах легко прочитуються полікультурні символи та підтексти, хоча їх інтерпретація потребує вдумливого вчитування і знань із теорії та історії мистецтв.

У цьому розділі були практично проаналізовані п'ять відомих казок О. Вайльда («Диво-феєрверк», «Рибалка і його Душа», «Соловейко і Троянда», «Хлопчик-зірка» та «День народження Інфанти»). Кожна з них зібрала сукупність інтермедіа, які ми спробували розкодувати. У казці «Соловей і

троянда» були прослідковані елементи музикалізації і тематизації твору. Спів Соловейка окреслив темп та ритм оповіді, а також додав неочікувану репрезентацію симетричної аудіальної інтермедіа – сонатну форму із дзеркальною репризою. Саме вона втілилася у заявленій автором імпліцитній референції – співі пташки, звичайне зображення якого підпадає під визначення тематизації. Казка «Хлопчик-зірка» містить безсмертні символи багатства і краси, втілені у концептах артефактів та речей-емблем, які відсилають уважного читача до міфу про Нарциса та водночас створюють цінну естетичну базу для самобутньої авторської обробки цього міфологічного сюжету. У казці «День народження Інфанти» проявила свій колорит символіка іспанської культури і явище «danse macabre», а також зображення кориди, фокусів, заклинання змій, екфрастичні описи гобеленів та речей інтер'єру тощо. Включення у твір інтермедіальних елементів послугувало поштовхом для читача краще візуалізувати конфлікт між світом Карлика та Інфанти та привернути увагу до важливості зовнішньої складової історії. Казка «Диво-феєрверк» виявилася інтермедіальним відтворенням реальної картини американського художника Джеймса Вістлера, а «Рибалка і його Душа» ще повніше розкрила особливості поєднання музики і літератури, а також імітації ритму і темпу за допомогою повторюваних дій. Пісня Морської Діви, до якої увійшли екфрастичні описи створінь морських глибин, запропонувала читачеві багатшарову систему інтермедіальних взаємозв'язків, які доповнилися трикратним повтором. Три повтори перетворилися на п'ять і маркерували перехід від музикалізації до виконання танцю та образу Відьми. Завдяки вищезазначеному формату вплетення у канву казки зразків інтермедіа, ми мали змогу із впевненістю говорити про комплексний інтермедіальний синтез у казці. Таким чином, кожний розглянутий твір Оскара Вайльда містив у собі “сировину” для пошуку інтермедіальних кодів.

Узагальнимо, що у другому розділі здебільшого використовувалися інтермедіальний, герменевтичний та культурно-історичний методи

дослідження, кожен із них сприяв поліаспектному розкриттю художньої естетики літературного доробку О. Вайльда для дітей.

РОЗДІЛ 3. МЕТОДИЧНА ЦІННІСТЬ ВИВЧЕННЯ КАЗОК О. ВАЙЛЬДА В КЛЮЧІ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОГО ДИСКУРСУ В ПРОГРАМІ СЕРЕДНЬОЇ ШКОЛИ

Неможливо уявити шкільну програму без згадки теорії естетизму та творчості такого відомого англійського письменника межі ХІХ-ХХ ст., як Оскар Вайльд. Вайльдова концепція естетизму органічно доповнює знання школярів про течії англійського декадансу та інших представників літературного руху тієї доби. Роздуми письменника про мистецтво як вищу форму ідеалізму підштовхують зацікавленого читача до глибинного аналізу закодованих у його працях формул та морально-етичних змістів. Школярі знайомляться із творчістю О. Вайльда у п'ятому класі під час опрацювання казок народів світу, у тому числі літературних казок. Розуміння на початковому рівні характеристики авторської казки відбувається за допомогою називання основних ознак фольклорної і літературної казки та окреслення поняття «автор літературного твору».

Для того, щоб органічно доповнити побіжне згадування творчості письменника як представника літературної течії та трохи поглибити знайомство із його літературною спадщиною, необхідно деталізувати знання про визначну особистість у ході позакласного заходу. Учнім буде запропоновано за своїм бажанням прочитати одну із запропонованих казок, а також переглянути інформацію щодо біографії письменника.

Тож, на нашу думку, було в доцільно включити до позакласної практики старших класів прочитання інших казок письменника, по-перше, для того, щоб увиразнити їх знання про вже знайомий із п'ятого класу пласт творчості письменника-казкаря. Іншим аргументом за включення матеріалів різних казок Вайльда до шкільної програми є те, що вони співвідносяться не лише з

теорією естетизму, а й із цілою низкою предметів шкільної програми, що розвивають в учнів креативне мислення та творчі здібності, оскільки напряду пов'язані із темою мистецтва. За допомогою практичного використання знань про інтермедіальні коди, приховані в казках Оскара Вайльда, уроки літератури можуть поєднати у собі також програму музикальної теорії та образотворчого мистецтва.

3.1. Актуальність вивчення казок О. Вайльда («День народження Інфанти», «Хлопчик-зірка», «Диво-феєрверк», «Соловейко і Троянда», «Рибалка і його Душа») в 10 класі середньої школи (рівень профільний) в культурологічному та літературознавчому контекстах

Літературознавча лінія передбачає вивчення літературних творів у єдності змісту і форми, оволодіння учнями основними літературознавчими поняттями й застосування їх під час аналізу й інтерпретації художніх творів; розгляд літературних творів, явищ і фактів у контексті літературного процесу; виявлення специфіки літературних напрямів, течій; розкриття поетикальних (зокрема жанрово-стильових) особливостей художніх творів [30; с. 2-5]. Літературознавчий компонент уроку допоможе розкрити Вайльдову теорію естетизму, з якою учні ще не були детально ознайомлені в п'ятому класі. Крім цього, освіживши в пам'яті біографічні дані письменника, вони зможуть краще орієнтуватися в літературних течіях, які розглядають в курсі зарубіжної літератури для старшої школи. Поняття міжмистецької взаємодії, літературної казки та її дотичності до міфу зацентрують увагу учнів на аналізі художніх засобів і поетикальних особливостях обраних творів, до чого і прагне курс шкільної літератури.

Культурологічна лінія, яку можна простежити під час літературного аналізу Вайльдових казок, обумовлює актуальність їх вивчення для дітей старшого шкільного віку. Після ознайомлення учнів із творчим доробком письменників різних культур і періодів, вони значно легше сприйматимуть

твори, літературні явища і факти у широкому культурному контексті. За допомогою включення теоретичної бази інтермедіальності буде досягнуто основної задачі введення в освітню систему культурологічної лінії, а саме – усвідомлення учнями художньої літератури як важливого складника мистецтва.

3.2. План-конспект позакласного заходу «Цінність мистецтва у казковому світі Оскара Вайльда» в 10 класі середньої школи (рівень профільний)

Тип уроку: позакласний захід «Всесвітній день письменника».

Клас: 10 (за бажанням, на заході можуть бути присутні учні 5-7 класів).

Тема: Цінність мистецтва у казковому світі Оскара Вайльда.

Мета:

- **навчальна** – навчитися знаходити приклади поєднання різних видів мистецтв, робити аналіз творів на основі інтермедіальних зв'язків;
- **розвиваюча** – розвивати вміння виокремлювати головне в тексті та працювати з цитатами;
- **виховна** – виховувати естетичні почуття та емоції, формувати здібність отримувати естетичне задоволення від прочитаного.

Ключові компетентності (наскрізні лінії):

- *спілкування державною мовою:* учень / учениця сприймає, розуміє, критично оцінює та інтерпретує інформацію державною мовою;
- *спілкування іноземними мовами:* учень / учениця читає й розуміє художні тексти іноземною мовою; готовий(а) до міжкультурного діалогу, відкритий(ий) до пізнання різних культур; толерантний(ий) до різних культур і традицій ;
- *математична компетентність:* учень / учениця розвиває абстрактне мислення, установлює причинно-наслідкові зв'язки, виокремлює головну та другорядну інформацію;

- *уміння вчитися впродовж життя*: учень / учениця використовує різні види читання: ознайомлювальне, вибіркоче, навчальне тощо, порівнює та об'єднує знання із різних сфер для аналізу творів;
- *обізнаність та самовираження у сфері культури*: учень / учениця називає твори мистецтва, у яких утілені казкові образи й сюжети (живопис, музика, мультиплікація, кіно тощо) [30; с. 2-5]

Предметні компетентності: учень / учениця розуміє літературу як невід'ємну частину національної й світової художньої культури; усвідомлює специфіку літератури як мистецтва слова, її гуманістичного потенціалу та місця в системі інших видів мистецтва; порівнює літературні твори і явища (окремі компоненти і цілісно); здатен(на) осягнути твори у єдності змісту та форми, виокремити складники та художні особливості творів (на рівні сюжету, композиції, образів, поетичної мови, жанру тощо); усвідомлює ключові етапи і явища літературного процесу різних країн; знає основні факти життя та творчості видатних письменників, усвідомлює їхній внесок у скарбницю вітчизняної та світової культури; володіє передбаченими програмою літературознавчими поняттями, застосовує їх під час аналізу та інтерпретації художніх творів; розуміє специфіку оригіналу (англійською мовою) та художнього перекладу твору (українською мовою) [29; с. 10].

Епіграф: *«From the point of view of form, the type of all the arts is the art of the musician. From the point of view of feeling, the actor's craft is the type. All art is at once surface and symbol. O. Wilde»* [59].

Попереднє завдання: прочитати на вибір одну із казок Оскара Вайльда: «День народження Інфанти», «Диво-феєрверк», «Соловейко і Троянда», «Рибалка і його Душа», а також згадати сюжет казки «Хлопчик-зірка».

Обладнання: тексти казок («День народження Інфанти», «Диво-феєрверк», «Соловейко і Троянда», «Рибалка і його Душа», «Хлопчик-зірка»), роздатковий матеріал (Додаток А).

Міжпредметні зв'язки: англійська мова, музика, образотворче мистецтво, художня культура.

Хід уроку

Грає тема із кінофільму «Хлопчик-зірка» [27].

I. Організаційний момент – 1 хв.

II. Вступне слово вчителя – 2хв.

Добрий день, учні! Як ви знаєте, наш сьогоднішній позакласний захід приурочений до Дня народження вже відомого вам із програми п'ятого класу англійського письменника Оскара Вайльда. Ви вже встигли познайомитися з однією із казок автора, тож сьогодні ми продовжимо наше занурення у світ творчості цього багатогранного письменника. Хто згадає інші казки Вайльда, окрім «Хлопчика-зірки»?

Очікувані відповіді: «День народження Інфанти», «Диво-фесрверк», «Соловейко і Троянда», «Рибалка і його Душа»

Чудово! Це означає, що ви добре підготувалися до нашого сьогоднішнього заняття та можете згадати найвідоміші сюжети казок письменника. Пропоную знайти на дошці відповідності між назвами казок та зображеними у них конфліктами.

Очікувана відповідь: «День народження Інфанти» – зовнішня краса та внутрішня потворність, «Диво-фесрверк» – самозамилування та знецінення чеснот інших, «Соловейко і Троянда» – любов хвилинна та справжня, «Рибалка і його Душа» – внутрішній світ як необхідний компонент особистості.

Реалізація освітньої мети – 28 хв.

Ви відмінно попрацювали вдома із запропонованими казками! Як вам відомо, Оскар Вайльд відомий не тільки дитячою, але і дорослою літературою, тож, його твори можна розглядати із різних точок зору: з морально-етичної, художньої або навіть таким чином, щоб інтегрувати всі наші знання в одну прозору структуру. Англійський автор був відомим представником ідей естетизму в мистецтві. Можливо, хтось підкаже нам, як ви розумієте естетику та естетизм? Як письменник міг реалізувати ці концепти у своїй творчості?

Очікувана відповідь: естетика - вчення про сутність і форми прекрасного в художній творчості, в природі і в житті. Це – те, що ми сприймаємо через наші канали сприйняття, зір, слух, інші рецептори та вважаємо прекрасним і гарним.

Інформаційна довідка: Так, естетизм – це суб'єктивний підхід до мистецтва, що ґрунтується на теорії "мистецтво для мистецтва". Естетизм протиставить мистецтво дійсності. Оскар Вайльд є однією із провідних фігур естетизму як на пряму у англійському мистецтві та літературі 1880-1890-х рр.

Чи помічали ви іноді, що різні види мистецтв оприявлені за допомогою інших або взаємодіють і утворюють абсолютно нову форму, як-то, наприклад пісня. Вона складається зі слів і мелодії, тобто поєднує у собі літературу та музику. І справді такий феномен відомий вже багато років та носить назву «інтермедіальність» або простіше – «мистецтво в мистецтві». Ви вже прочитали казки Оскара Вайльда, в яких зустрічаються схожі прийоми. Які види мистецтв ви можете ідентифікувати у його творах?

Очікувана відповідь: образотворче мистецтво, музика, театр.

Давайте більш детально згадаємо, які сюжетні лінії пов'язані з тим чи іншим видом мистецтва. Для цього перевіримо ваші знання за допомогою невеличкої гри-тесту. Відповідайте, чи правда те, що я описую, та, по можливості, виправляйте твердження на правильні.

“Вірю / не вірю”

1. У казці «День народження Інфанти» Карлик зупиняється роздивитися гобелен, на якому зображене полювання. (Вірю).
2. У казці «Соловейко і Троянда» Соловейко співає пісню коханій Студента. (Не вірю, він співає Троянді).
3. У казці «Рибалка і його Душа» Морська Діва не може виконати пісню, поки Рибалка не відішле свою Душу. (Не вірю, вона співає для нього про морське життя).

4. У казці «Диво-феєрверк» постійно згадуються синій та помаранчевий кольори. (Не вірю, там з'являються білий, золотий, червоний та срібні кольори).
5. У казці «Хлопчик-зірка» тіло Хлопчика порівнюється із квіткою нарциса. (Вірю).
6. У казці «День народження Інфанти» одним із перформансів під час святкування виступає заклинання змії. (Вірю).
7. У казці «Соловейко і Троянда» Соловейко повторює у своєму співі однакові слова декілька раз. (Вірю).
8. У казці «Диво-феєрверк» автор описує картину, яка дуже схожа на спалах феєрверку в темну ніч. (Не вірю, проте, якщо знати факти із біографії письменника, то легко здогадатися, що мова йде про картину, яка надихнула Вайльда на образи в казці – «Ноктюрн у чорному і золотому: падаюча ракета» Джеймса Вістлера, написана ним у 1875 р.).
9. У казці «Рибалка і його Душа» Рибалка дивиться на танці злих сил перед тим, як позбутися своєї Душі. (Вірю).
10. У казці «Хлопчик-зірка» з'являються такі артефакти та речі-емблеми, як-то янтарне намисто, коштовні камені або золота мантия. (Вірю).

Ви прекрасно впоралися із завданням, тож, тепер маєте уяву, які прояви «мистецтва в мистецтві» ми віднаходимо у казках Оскара Вайльда. Думаю, наразі ви готові прокоментувати епіграф до сьогоднішнього уроку. Як він доповнює тему нашого заняття?

Очікувана відповідь: кожний різновид мистецтва має риси, притаманні іншим видам мистецтва. Ритм, гармонійність, яскравість образів, - все це характеристики, що формують поетику та композицію. Мистецтво взаємопроникне та має багато утілень, тому можливість подивитися на них під різним кутом додає нову цінність до скарбниці нашого естетичного досвіду.

Тепер за допомогою роздаткових матеріалів давайте подивимося, якими ще творами мистецтва надихався Оскар Вайльд під час написання казок.

Учні дивляться роздаткові матеріали (Додаток А) та діляться своїми враженнями.

Діагностика – 10 хв.

Після такого детального аналізу пропоную обговорити, користуючись практикою евристичної бесіди, як змінюється контекст сприйняття твору через інтеграцію різних різновидів мистецтва. Як ви вважаєте, яких нових характеристик набувають казки? Чи, можливо, вони залишаються незмінними, а трансформується лише читацьке сприйняття?

Формулювання та підведення підсумків – 4 хв.

Пропоную підвести підсумки нашого позакласного заходу. Ми сьогодні плідно попрацювали та готові розрізнити види мистецтва та їх значення у казках Оскара Вайльда. Охочим даю завдання для самостійного опрацювання, знайти і подивитися екранізації Вайльдових казок.

Дякую всім за присутність та активну роботу!

Висновки до розділу 3

Програма курсу із зарубіжної літератури для профільного рівня налічує багато прикладів класичних творів та аналізу творчості всесвітньо визначних письменників. До цієї ж категорії відносяться і казки Оскара Вайльда. Учні мають змогу ознайомитися із матеріалами літературного доробку письменника ще у середній школі, проте час, відведений на їх опрацювання, не дозволяє глибоко зануритися у теоретичну частину та відійти від сюжетного аналізу однієї казки, «Хлопчик-Зірка». Позакласний захід у 10 класі дозволить школярам ближче ознайомитися із літературним внеском Оскара Вайльда і його казками із декількох збірок. За допомогою наочного матеріалу учні прослідкують часові реалії життя письменника, а також зануряться у багатошаровий та взаємопроникний світ мистецтва.

На нашу думку, приурочений до Дня народження письменника (16 жовтня) позакласний урок із прочитанням класичних робіт письменника крізь призму інтермедіального дискурсу сформує в школярів новий естетичний та культурно-етичний досвід. Заявлена рекомендація є доцільною тому, що, по-перше, реактуалізує теоретичні засади, вивчені учнями в середній школі; по-друге, розвиває абстрактне мислення та вміння фокусуватися на окремому патерні чи семіотичному коді; і, наостанок, формує читацьку допитливість та інтерес.

ВИСНОВКИ

У бакалаврській роботі здійснена спроба комплексного аналізу інтермедіальних кодів у казках Оскара Вайльда. У ході дослідження було з'ясовано, що творчий доробок письменника не тільки містить інтермедіа, але й презентує їх в абсолютно автентичній манері автора. Творча спадщина Оскара Вайльда налічує безліч прикладів глибоких і цікавих для дослідження творів, на тлі яких можна застосувати інтермедіальний метод літературного аналізу. І хоча сьогодні найбільш відомим твором із літературної спадщини письменника постає «Портрет Доріана Грея», його казки мають не меншу літературознавчу цінність. Приховані інтермедіа у цих творах для дітей проявлено у різних формах, які скеровують читача в напрямку пошуку нових невичерпних смислів.

Теоретична база явища інтермедіальності з кожним роком обростає новими ідеями та доповненнями провідних робіт із цієї галузі. Зміни у людському сприйнятті світу обумовлюють перечитування вже добре знайомих літературних казок у світлі сучасних теорій. Поки концепт інтермедіальності наближається до піку його детального вивчення, ми вже можемо проводити дослідження, які ґрунтуються на класифікаціях С. П. Шера, І. Раєвські та В. Вольфа, а також теорії екфразису. Тим самим ми практичним шляхом розширюємо інтермедіальний дискурс до абсолютно нових для нього кордонів.

У теоретичній частині дослідження було узагальнено, що субстратом літературної казки постає фольклорна казка, яка, у свою чергу, еволюційно виростає з міфу. Літературна казка не набуває усіх її характеристик, а лише корелює з нею і утворює новий актуальний для свого часу конструкт. Також теоретичний розділ узагальнив біографічні дані письменника та місце жанру казки в літературному доробку письменника. Опрацьована інформація дала поштовх до кращого усвідомлення функцій і поділу інтермедіальних елементів за різними критеріями, а також близького для них художнього

об'єкту у творі – екфразису, які стали темою ще двох теоретичних розділів бакалаврської роботи.

Із практичної частини можемо зробити висновок, що казки Оскара Вайльда, зокрема «Диво-феєрверк», «Рибалка і його Душа», «Соловейко і Троянда», «Хлопчик-зірка» та «День народження Інфанти», – це яскраві приклади проявів інтермедіальності, прослідкувати які можна за допомогою культурно-історичного, біографічного, компаративного, а також частково герменевтичного методів. У ході дослідження ми, зокрема, спиралися на праці таких визначних дослідників та літературознавців, як В. Пропп, Е. Мелетинський, Ю. Лотман, Р. Барт, О. Ханзен-Льове, С. П. Шер, І. Раєвські, В. Вольф, Н. В. Тішуніна тощо. Також використовувались матеріали українських науковців, насамперед Т. В. Бовсунівської, Т. В. Михед та інших.

На прикладі п'яти казок письменника бачимо, що інтермедіальність постає як точка контакту між двома чи більше напрямками мистецтва. Функціонально вона поглиблює художній текст і забарвлює його у відтінки різних характеристик, смислів і значень, притаманних різним видам медіа. Медіа-домінанта змінює не тільки свою форму, але й, за рахунок зовнішньої трансформації, і свою семантику. Завдяки включенню елементів медіа у канву твору, казки набувають нових способів їх прочитання. Загалом, інтермедіальність відкриває ще невідомі до цього читачу багатопланові системи прихованих контекстів і презентує художній твір як багатофункціональну полісемантичну структуру, що інкорпорує комплекс різних знаків культури й мистецтва.

Фундаментом до побудови практичної частини роботи також став теоретичний аналіз художньо-естетичного контексту творчості Оскара Вайльда. Зокрема, було встановлено, що кожен відрізок тексту О. Вайльда може містити в собі імітації, музикалізації, екфразиси та інші художні прийоми, спрямовані на розширення простору інтертермедіального складника у площині творів. На прикладі п'яти відомих літературних казок О. Вайльда, а саме «Диво-феєрверк», «Рибалка і його Душа», «Соловейко і Троянда»,

«Хлопчик-зірка» та «День народження Інфанти», було встановлено, що інтермедіа, інкрустовані в тло цих творів, декларують естетичний, культурно-історичний, біографічний, біблійний, суфійський, близькосхідний, фольклорний, міфологічний, а також національно-культурний і ширше – універсальний коди. Вони переплетені в єдину референційну сітку, що коригує горизонт очікування читача, скеровує його до того, аби стати своєрідним співавтором Вайльдових творів, а також випрозорує виразно символістське й синестезійне забарвлення означених текстів.

Результати, отримані в ході дослідження, дозволяють узагальнити, що інтермедіальність як феномен «мистецтва в мистецтві» є динамічним і комплексним поняттям, що породжує окремий тип дискурсу: вкраплення інших видів мистецтв у літературний твір у вигляді описів є досить розповсюдженим явищем, проте взаємодія одної чи декількох медіа за допомогою їх відтворення одна в іншій потребує детального, а подекуди глибинного аналізу. Завдяки цьому, казки Оскара Вайльда постають як особливий ідейно-тематичний простір, що акумулює розмаїття мистецько-естетичних смислів та кодів, а відтак є плідними об'єктами літературознавчих досліджень – тепер і надалі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алпатов М. В. «Менины» Веласкеса. Этюды из истории Западно-Европейского искусства / М.: Изд. Академии искусств СССР, 1963. – С. 243-254.
2. Барт Р. Смерть автора (Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика) / М., 1994. – С. 384-391.
3. Бессараб М. Принц Парадокс: Биографическое произведение про жизнь Оскара Уайльда / М.: Книгарь, 2012. – 176 с.
4. Бовсунівська Т. В. Жанрологія: Теорія роману: Навчальний посібник / К.: ВПЦ "Київський університет", 2017. – 447 с.
5. Булучевский Ю., Фомин В. Музыкальная форма. Короткий музыкальный словарь / М.: Музыка, 2010.
6. Волков И. Ф. (ред.) Теория литературы / М.: Наука, 1995, С. 495.
7. Галайбіда О. В., Галайбіда М. А. Образотворчі засоби у казках Оскара Вайльда / 2014. – 3 с.
8. Галич О. А. Теорія літератури / Київ: Либідь, 2005. – 460 с.
9. Головин С. Ю. Словарь практического психолога / М.: АСТ, Харвест, 1998. – 372 с.
10. Горбонос О. В. Жанр літературної казки як діалектична єдність літературних та фольклорних традицій (стаття) / 2018. – 8 с.
11. Дунаєвська Л. Ф. Українська народна проза (легенда, казка); еволюція епічних традицій: монографія, 2-е вид. / К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2009. – 304 с.
12. Енциклопедія Іраніка [Електронний ресурс] / Режим доступу: <https://www.iranicaonline.org/articles/gol-o-bolbol>
13. Ігнатенко М., Волков А. Інтерсемиотика. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / Чернівці: Золоті литаври, 2001. – С. 229–233.

14. Каган М. С. Морфологія мистецтва: Історико-теоретичне дослідження внутрішньої будови світу мистецтва. Частина I, II, III / Л.: Мистецтво, 1972. – 440 с.
15. Ковалёв Ю. Оскар Уайльд и его сказки // Wilde O. Fairy Tales / М.: Progress Publishers, 1970. – P. 5-19.
16. Короткова Л. В. Інтермедіальність у Британській художній прозі (стаття) / 2014. – 7 с.
17. Куприянова Е. С. Концепты пения и танца в метатексте прозы Оскара Уайльда (диссертация) / 2014.
18. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка / К.: ВЦ "Академія", 1997. – 752 с.
19. Лосев А. Ф. Диалектика мифа / М.: "Правда", 1990. – 320 с.
20. Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике. Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа / М.: Гнозис, 1994. – С. 10-263.
21. Лотман Ю. М. Избранные статьи в трёх томах. ТОМ I Статьи из семиотики и топологии культуры / Таллинн: «Александра», 1992.
22. Луков В. А. Оскар Уайльд: портрет человека-сказки // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение» / 2011. – 12 с.
23. Луков В. А., Соломатина Н. В. Феномен Уайльда: Тезаурусный анализ: Научн. Монография / М.: МосГУ, 2007 – 1209 с.
24. Мелетинский Е. М. От мифа к литературе, 2-е издание / М.: 2001. – 170 с.
25. Михед Т. В. Функціональність орієнтального дискурсу в казках Оскара Вайльда / 2013. – 8 с.
26. Мириманов В. Б. Приглашение на танец. Danse macabre / Arbor mundi, 2001. – С. 39-73.
27. Музыка до фільму «Казка про зоряного хлопчика» [Електронний ресурс] / Режим доступу:

- <https://www.youtube.com/watch?v=I9WpeKCDKNs> (дата звернення 15.05.2021).
28. Постнова Е. А. Экфразис в творчестве В. А. Каверина 1960-1970-х гг. [автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук]. Пермь, 2012. – 19 с. [Электронный ресурс] / Режим доступа: <https://www.dissercat.com/content/ekfrasis-v-tvorchestve-va-kaverina-1960-1970-kh-gg/read> (дата звернення: 25.05.2021).
29. Програма із зарубіжної літератури для 10-11 класів для загальноосвітніх навчальних закладів з українською мовою навчання. Рівень Профільний / 2018. – 69 с.
30. Програма із зарубіжної літератури для 5–9 класів для загальноосвітніх навчальних закладів з українською мовою навчання / 2017. – 70 с.
31. Пропп В. Я. Морфология сказки / Academia, 1928. – 152 с.
32. Содомора А. Співець одвічних перевтілень (Овідій) – Овідій. Метаморфози / К.: Дніпро, 1985. – 304 с.
33. Соколов М. М. Вічний Ренесанс: лекції про морфологію культури Відродження / М.: Прогрес-Традиція, 1999. – 424 с.
34. Тишуніна Н. В. Методологія інтермедіального аналізу в світлі междисциплинарних досліджень // Серія «Symposium», методологія гуманітарного знання в перспективі ХХІ століття, Випуск 12 / К 80-літтю професора Мойсея Самойловича Кагана. Матеріали міжнародної наукової конференції. 18 травня 2001 г., Санкт-Петербург / Санкт-Петербург: 2001. – 149 с.
35. Тумбіна О. В. Контраст і парадокс в повістувальній прозі Оскара Уайльда (К характеристиці творчого методу письменника) / Спб.: 2004. – 191 с.
36. Фаріно Е. Введення в літературознавство. Учебне посібник / Санкт-Петербург: Видавництво РГПУ ім. А. І. Герцена, 2004.

- 37.Філософський енциклопедичний словник / НАН України, Ін-т філософії імені Г. С. Сковороди; [редкол.: В. І. Шинкарук (голова) та ін.] / Київ: Абрис, 2002. – 742 с.
- 38.Чертон Т. Гностическая философия. От Древней Персии до наших дней / М.: Рипол-классик, 2008. – 464 с.
- 39.Шиммель А. Мир исламского мистицизма / М.: Алетея, Энигма, 2000. – 416 с.
- 40.Янченко Ю. В. Творчість О. Вайльда в оцінках українських літературознавців (стаття) / 2010. – 8 с.
- 41.Avery Kevin J. & Fischer Diane P. «American Tonalism: Selections from the Metropolitan Museum of Art and the Montclair Art Museum» / Burlington Magazine, Vol. 142, No. 1168, July, 2000 – 453 p.
- 42.Croteau, David, Hoynes, William Media/Society: Industries, Images, and Audiences / Pine Forge Press, 2003.
- 43.Екphrasis [electronic resource]. – Mode of access: <https://oxfordre.com> (дата звернення: 25.05.2021).
- 44.Екphrasis [electronic resource]. – Mode of access: <https://www.merriamwebster.com/dictionary/ekphrasis> (дата звернення: 25.05.2021).
- 45.Friedman K. Intermedia: four histories, three directions, two futures // Intermedia: Enacting the Liminal / Dortmund: Books on Demand, 2005. – P. 51-61.
- 46.Higgins Dick with an Appendix by Higgins Hannah Synesthesia and Intersenses: Intermedia [electronic resource]. – Mode of access: <https://am2intermedia.wordpress.com/intermedia/> (дата звернення: 20.05.2021).
- 47.Pearson H. «The life of Oscar Wilde» / Methuen, 1919. – 420 p.
- 48.Posèq Avigdor The Allegorical Content of Caravaggio's «Narcissus» // Notes in the History of Art / 1991. – P. 21-31.

- 49.Prideaux Tom The World Of Whistler / New York: Time-Life Books, 1970.
- 50.Rajewsky I. O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. – 22 p.
- 51.Routledge Encyclopedia of Narrative Theory (Edited by David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan) / 2017. – 718 p.
- 52.Saslow James M. The Desiring Eye: Gender, Sexuality, and the Visual Arts // A Companion to Renaissance and Baroque Art / Bohn, Babette: Wiley-Blackwell, 2012.
- 53.Scher S.-P. Word and Music Studies. Essays on Literature and Music (1967–2004) / Amsterdam; New York: Rodopi, 2004 — P. 173-263.
- 54.Short Stories: The Birthday of the Infanta by Oscar Wilde [electronic resource]. – Mode of access: <http://www.eastoftheweb.com/short-stories/UBooks/BirInf.shtml> (дата звернення: 18.05.2021).
- 55.Short Stories: The Fisherman and his Soul by Oscar Wilde [electronic resource]. – Mode of access: <http://www.eastoftheweb.com/short-stories/UBooks/FisSou.shtml> (дата звернення: 18.05.2021).
- 56.Vendryes J. La Religion des Celtes / Paris, 1948. – 249 p.
- 57.Walter Pater [electronic resource]. – Mode of access: <https://www.britannica.com/biography/Walter-Pater> (дата звернення: 20.05.2021).
- 58.Wilde O. Fairy Tales (Холхоева Л. В. Оскар Вайльд; адаптація тексту, вправи, словник) / М.: Айріс- прес, 2007. – 192 с.
- 59.Wilde Oscar. The Picture of Dorian Gray / Penguin Books, 1994.
- 60.Wolf W. The Musicalization of fiction: a study in the theory and history of intermediality / Amsterdam; Atlanta, GA: Rodopi, 1999. – 272 p.

Роздатковий матеріал

Рис.3.2.1. Нарцис – Мікеланджело Мерізі да Караваджо. 1597. Полотно, олія.

(Запропонована учням для кращого розуміння образу головного героя казки «Хлопчик-зірка» Оскара Вайльда. Письменник надихнувся давньогрецьким міфом про Нарциса або, що теж імовірно, дуже суголосною із основною думкою твору картиною Караваджо).



Рис.3.2.3. Менни (або сім'я Філіпа IV) – Дієго Веласкес. 1656. Полотно, олія.

Рис.3.2.2. Ноктюрн у чорному і золотому: падаюча ракета – Джеймс Еббот Мак-Нейл Вістлер. 1875. Полотно, олія.

(Картина відноситься до руху «Art for art's sake movement», який зайняв високу роль у творчості Оскара Вайльда. Композиція Вістлерової роботи повністю збігається із описом салюту у казці «Диво-феєрверк», від місця дії (сад, парк) – до використаних кольорів, які зустрічаються у різних частинах тексту).



(Картина зображає сім'ю короля Філіпа IV зі свитою. Центральний образ картини – юна інфанта Іспанії

Маргарита, що стала прототипом головної героїні казки «День народження Інфанти»).

Рис.3.2.4. Танок смерті – Ганс Гольбейн Молодший. 1524-1526 рр. Дерево, гравюри.

(На зображенні можна побачити один приклад із серії малюнків «Образи смерті» (відомих під назвою «Танок смерті» або «danse macabre»). Саме їх Оскар Вайльд символічно вплітає в інтермедіальне поле казки «День народження Інфанти». Карлик споглядає їх, коли сам рухається кімнатами, наближаючись до своєї майбутньої смерті).



SUMMARY

The study examines Oscar Wilde's tales «The Fisherman and His Soul», «The Nightingale and the Rose», «The Remarkable Rocket», «The Birthday of the

Infanta», and «The Star-Child» in the context of intermedial discourse. Oscar Wilde is a 19th-century English writer and poet, one of the most famous playwrights of the late Victorian period. For readers of present and past generations, he appeared as a multifaceted personality and artist, whose views and literary heritage have been studied and updated for decades. During his life, Oscar Wilde had many incarnations: from father - to the author of novels, fairy tales, and comedies, from husband and son - to the inspirer of aesthetics. It was his theory of aestheticism that served as the starting point for our research. The concept of «art in art» has attracted the attention of literary scholars and researchers to the writer's works for many years. It acquired a new meaning with the appearance of a number of scientific works on the topic of intermediality. The idea of art as a type of media determines the development of research in the field of forms and classifications of intermediate bonds.

The semantic field of intermediality combines many definitions, which in different ways nuance its nature and features, but all in one way or another appeal to its polyphonic basis. Intermedia as art, which is on the border between forms and media, creates multi-component relations between different semiotic complexes, or between different parts of the semiotic complex. The attempt to systematize the theory of intermediality highlights a well-established feature: polyphony of culture and any work of art. Intermediality appears as a complex and little-studied concept, which includes in its theoretical basis a number of different classifications - in some ways tangible, in some ways - different. Each researcher deepens the intermedia discourse by analyzing the individual connections and degrees of the interdependence of the media.

The research reveals principles of allocation of intermedial codes in the fairy tales of the English writer. It forms a methodological basis for the implementation of practical developments in the chosen field to the school curriculum. The equally important aspect is the opportunity to explore those works of Oscar Wilde that are not often in the field of view of literary scholars. The application of the theory of

aestheticism not only to large genres, but also to genres of a shorter form makes it possible to single out the fundamental formulas for the realization of «art in art».