

Міністерство освіти і науки України
Волинський національний університет імені Лесі Українки
Кафедра теорії літератури та зарубіжної літератури

На правах рукопису

ПРИВЕДЕНЕЦЬ ОКСАНА ВІКТОРІВНА
ТВОРЧІСТЬ СЕРГІЯ ЖАДАНА В СУЧАСНОМУ
КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ: ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ
АСПЕКТ

Спеціальність: 035.01 Філологія
Освітньо-професійна програма *Українська мова та література.*
Світова література
Робота на здобуття освітнього ступеня магістра

Науковий керівник:
БОРТНІК ЖАННА ІВАНІВНА
доктор філологічних наук,
професор кафедри теорії літератури
та зарубіжної літератури

Рекомендовано до захисту
на засідання кафедри теорії літератури
та зарубіжної літератури
Протокол № 5 від 18 листопада 2025 р.
Завідувач кафедри
_____ проф. Романов С. М.

АНОТАЦІЯ

Приведенець О. В. Творчість Сергія Жадана у сучасному культурному просторі: інтермедіальний аспект. Магістерська робота на здобуття освітнього ступеня магістра. Спеціальність: 035.01 Філологія. Освітньо-професійна програма *Українська мова та література. Світова література.* Волинський національний університет імені Лесі Українки. Луцьк, 2025. 80 с.

У роботі досліджено творчий доробок С. Жадана в контексті інтермедіальних практик. Уточнено зміст поняття *автоінтермедіальність* в контексті сучасних літературознавчих підходів, окреслено основні типи та форми взаємодії мистецьких царин, таких як література, музика, кінематограф, театр та ін.

Проаналізовано інтермедіальні трансформації роману «Ворошиловград» С. Жадана і кінопроекція Я. Ладигіна «Дике поле». Окремий блок дослідження присвячено театральним практикам. Розглянуто українські постановки за творами С. Жадана, зокрема вистави «Покоління Пепсі» та «Хлібне перемир'я». Окрема увага приділена феномену автоінтермедіальності – здатності автора самостійно переводити свої тексти у різні мистецькі площини. Проаналізовано його діяльність у рок-гурті «Жадан і Собаки». Також охарактеризовано формат публічних виступів автора, зокрема презентацію поетичної збірки «Псалом авіації».

Зауважуємо, що інтермедіальні практики автора формують потужний емоційний зв'язок із аудиторією, яка істотно різниться культурним досвідом, естетичними потребами. Саме тому робота має не тільки теоретичне, але й практичне значення, адже пропонує інструменти аналізу, що можуть застосовуватись до ширшого кола культурних явищ.

Ключові слова: література, інтермедіальність, проекція, царина, кінопроекція, театральна рецепція, перформативність, лірика.

ABSTRACT

Pryvedenets O. V. Serhiy Zhadan's Creativity in the Modern Cultural Space: Intermediary Aspect. Master's Thesis for the Degree of Master. Specialty: 035.01 Philology. Educational and Professional Program Ukrainian Language and Literature. World Literature. Lesya Ukrainka Volyn National University. Lutsk, 2025. 80 p.

The work examines the creative output of S. Zhadan in the context of modern intermedia practices. The content of the concepts of auto-intermediality in the context of modern literary approaches is specified. The main types and forms of interaction of artistic fields such as literature, music, cinema, theater, etc.

The work analyzes the intermediary transformations of the novel «Voroshilovgrad» by S. Zhadan in the film projection of Y. Ladygin «Wild Field». A separate block of the study is devoted to theatrical practices. Ukrainian productions based on the works of S. Zhadan are considered, in particular the performances «The Pepsi Generation» and «Bread Truce». Special attention is paid to the phenomenon of auto-intermediality – the author's ability to independently translate his texts into different artistic planes. His activities in the rock band «Zhadan and Dogs» are analyzed. The format of the author's public performances is also characterized, in particular the presentation of the poetry collection «Psalm of Aviation».

We note that the author's intermedial practices form a powerful emotional connection in cultural experience, level of intellectual preparation. That is why the work has not only theoretical but also practical significance as it offers tools of analysis that can be applied to a wider range of cultural phenomena.

Keywords: literature, intermediality, projection, realm, film projection, theatrical reception, performativity, lyrics.

ЗМІСТ

ВСТУП	6
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ ..9	
1.1. Поняття інтермедіальності в сучасних літературознавчих дослідженнях.....	9
1.2. Типи та форми інтермедіальної взаємодії (література – музика – театр–кіно)..	13
1.3. Творчість С. Жадана як основа для інтермедіальних трансформацій.....	21
Висновки до розділу 1.....	24
РОЗДІЛ 2. ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ ПІДХІД У ДОСЛІДЖЕННІ ТВОРЧОСТІ СЕРГІЯ ЖАДАНА ЯК ОСНОВА ДЛЯ УВИРАЗНЕННЯ СПЕЦИФІКИ АВТОРСЬКОГО СТИЛЮ	26
2.1. Час і простір в інтертекстуальному контексті роману С. Жадана «Ворошиловград» та кінопроекції Я. Ладигіна «Дике поле»	26
2.2. Специфіка образів героїв роману «Ворошиловград» С. Жадана в кінофільмі.	29
2.3. Особливості художнього світу роману С. Жадана «Ворошиловград» в кінопроекції Я. Ладигіна «Дике поле»	36
Висновки до розділу 2.....	43
РОЗДІЛ 3. ТВОРЧІСТЬ СЕРГІЯ ЖАДАНА В ТЕАТРАЛЬНІЙ РЕЦЕПЦІЇ ...45	
3.1. Театральна інтерпретація творів С. Жадана: вистава «Покоління Пепсі».....	45
3.2. Особливості поетики тексту п'єси «Хлібне перемир'я» і тексту постановки..	49
Висновки до розділу 3.....	53
РОЗДІЛ 4. СЕРГІЙ ЖАДАН ЯК МЕДІАФІГУРА У ПРОСТОРИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ	55
4.1. Автоінтермедіальність у творчості С. Жадана: проєкт «Жадан і Собаки» як феномен інтермедіальної взаємодії.....	55
4.2. Взаємозв'язок поезії і музики у творчості С. Жадана	57
4.3. Синтез мистецтв як спосіб комунікації С. Жадана з читачем/глядачем/слухачем у реалізації монодрами-події.....	61
Висновки до розділу 4.....	65

ВИСНОВКИ.....	67
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	71
ДОДАТКИ	

ВСТУП

Творчість Сергія Жадана є одним із найяскравіших феноменів сучасної української культури. Його тексти перекладено багатьма мовами, інтерпретовано у різних мистецьких царинах, удостоєно численними нагородами та преміями як українського, так і міжнародного рівнів. Митець поєднує амплуа письменника, музиканта, актора, виконавця, волонтера, громадського активіста – «український Дон Кіхот», сучасний герой ренесансного типу. Саме ця багатоплановість робить постать С. Жадана знаковою для сучасного мистецького ландшафту та актуалізує потребу всебічного наукового вивчення його творчості.

Дослідження творчості С. Жадана здійснювали В. Агєєва, Т. Гундорова, А. Бабенко, А. Демченко, Р. Семків, Л. Литвин, О. Шаф, Ю. Вишницька, Л. Березовчук, А. Біла, І. Борисюк, Б. Пастух та ін. Науковці здебільшого аналізували стильові, мотивні, урбаністичні, біблійні, екзистенційні та інші доміанти у творчості автора. Проте інтермедіальні виміри різнопланової творчості С. Жадана досліджені досить фрагментарно та побічно. Йдеться, зокрема, про феномен автоінтермедіальності у творчості С. Жадана, який потребує потрактування і дослідження. Саме потреба комплексного аналізу творчості С. Жадана як інтермедіального феномену визначає **актуальність** нашого дослідження.

Мета роботи – дослідити особливості творчості С. Жадана як феномена інтермедіальної взаємодії та схарактеризувати специфіку кіноінтерпретацій, театральних та музичних перекодувань творів автора.

Мета передбачає виконання таких **завдань**:

1. Узагальнити наукові підходи до визначення інтермедіальності та з'ясувати специфіку трактування цього поняття у сучасному літературознавстві;
2. Окреслити особливості творчості С. Жадана як основу для інтермедіальної взаємодії;
3. Порівняти поетику роману С. Жадана «Ворошиловград» та кінопроекції Я. Ладигіна «Дике поле», дослідити специфіку образної системи

роману «Ворошиловград» у її кінотрансформації;

4. Схарактеризувати репрезентацію творів С. Жадана у в українському театральному просторі та визначити специфіку сценічного втілення на прикладі вистав «Хлібне перемир'я» та «Покоління Пепсі»;

5. Розкрити феномен автоінтермедіальності у творчості С. Жадана, зокрема у проєкті «Жадан і Собаки»;

6. Дослідити взаємозв'язок поезії та музики у творчості С. Жадана;

7. Простежити як синтез мистецтв формує комунікацію митця з аудиторією в дискурсі монодрами-події; визначити вплив інтермедіальних практик С. Жадана на сучасний культурний ландшафт.

Об'єкт дослідження – роман С. Жадана «Ворошиловград», п'єса «Хлібне перемир'я», вірші С. Жадана, фільм «Дике поле», вистави «Покоління Пепсі», «Хлібне перемир'я», пісні гурту «Жадан і Собаки», відеозапис авторської презентації поетичної збірки «Псалом авіації» як монодрами-події.

Предметом дослідження є особливості творчості С. Жадана, які оприявнюються при інтермедіальній взаємодії та специфіка його автоінтермедіальності.

Теоретико-методологічною основою роботи стали праці таких світових дослідників інтермедіальності, як Р. Барт, Ж. Дерріда, М. Фуко, В. Вольф, В. Просалова, О. Рисак, І. Федоренко, О. Хансена-Льове, J. Higgins, J. Müller, J. Schroter, M. McLuhan та ін; наукові розвідки дослідників творчості С. Жадана П. Загребельного, С. Бондаренка, В. Сірук, О. Смитаніної, Л. Бондаренка, Ю. Гришка, І. Іваненка, О. Коцарева, С. Павленка, О. Скоробогатова, К. Тараненка, В. Бавикіна та ін.

Наукова методологія ґрунтується на таких методах дослідження: інтермедіальному та компаративному, типологічному, методі контекстуального аналізу, біографічному та культурологічному.

Наукова новизна роботи: уперше теоретично обґрунтовано явище автоінтермедіальності у проєкції на творчість С. Жадана, здійснено комплексний

аналіз творчості С. Жадана в інтермедіальному вимірі; систематизовано форми та механізми інтермедіальних взаємодій, визначено роль цих практик у формуванні авторського стилю та сучасного культурного простору України, увиразнено творчі практики С. Жадана як митця новітнього часу у процесі реалізації монодрами-події.

Практичне значення. Результати нашої роботи може бути використано для університетських навчальних курсів із української літератури, театрального та музичного мистецтва, літературних критиках та спецкурсах для студентів під час подальших досліджень інтермедіальних аспектів творчості.

Апробація магістерської роботи. Результати досліджень за темою доповідалися на Днях науки факультету філології та журналістики Волинського національного університету імені Лесі Українки, у наукових розвідках «Назва як інтермедіальний та паратекстуальний код: роман С. Жадана «Ворошиловград» та кінофільм Я. Ладигіна «Дике поле»» (*Scripta manet*: молодіжний науковий вісник факультету філології та журналістики: зб. наук. пр., Вип. 12, С. 67–70), Література і кіно: порівняльний аналіз роману «Портрет Доріана Грея» Оскара Вайлда та фільму «Доріан Грей» (режисер Олівер Паркер, 2009 р.) (*Scripta manet*: молодіжний науковий вісник факультету філології та журналістики: зб. наук. пр., Вип. 11, С. 104–106).

Структура роботи. Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаних джерел (100 позицій) та додатків. Загальний обсяг роботи 80 сторінок, із них 70 сторінок основного тексту.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ

1.1. Поняття інтермедіальності в сучасних літературознавчих дослідженнях

У час активного розвитку суспільства мистецтво функціонує у постійному русі, зазнаючи глибоких змін і трансформацій. Жоден мистецький твір не існує в цілковитій ізоляції в межах одного виду мистецтва. Вони активно взаємодіють між собою, вибудовуючи міжмистецькі зв'язки. Процес творчості – це синтез почутого, побаченого, відчутого, знаного раніше. Все це проходить крізь призму автора, себто митця, що є передумовою виникнення нового твору. В такому ключі жанрові й медійні кордони розмиваються, утворюючи синтезовані художні форми, що поєднують слово, звук, візуальні образи та перформативні елементи. Ця взаємодія не лише розширює можливості художнього вираження, а й сприяє новим способам потрактування мистецтва, що відповідають викликам сучасності.

У процесі розвитку людської цивілізації мистецтво реалізує нові форми, химерно поєднує вже, здавалося б, усталені, втілює процеси дифузії та міжмистецького синтезу. Візуальна царина охоплює такі популярні форми, як живопис, графіка, скульптура, архітектура та художня фотографія, які виражають образи через просторові форми. Аудіальні види мистецтва вважаються часовими, оскільки їхня виразність розгортається у часі, як і вербальне мистецтво. Окреме місце займають синтетичні мистецтва, що поєднують просторові та часові елементи, такі як опера, театр і кінематограф мистецтво [37, с. 8]. Цей мистецький синтез актуальний у сучасному світі. Він є результатом тривалого процесу взаємодії різних видів творчості: їхнього впливу одного на іншого, суперництва, розмежування та водночас прагнення розмити кордони.

Людство протягом століть намагалося розгадати суть міжмистецького діалогу, досліджуючи відмінності між літературним текстом і живописним образом, а згодом і музичною мовою. Як зауважує Е. Циховська: «традиційне поняття «взаємодія мистецтв» («Gesamtkunstwerk») змінилося в 1990-х рр. на інше

– «інтермедіальність», так само, як розповсюджена «теорія впливів» була із часом відкоректована й замінена на «інтертекстуальність». З розвитком нових технологій з'явилося багато явищ, що не вписувалися в поняття «*interart / interart relations*» (наприклад, література й музика) і потребували іншої категорії, до якої могли б увійти такі форми сучасного мистецтва, як комікс, відеокліп, комп'ютерна гра, реклама, нові медіа тощо. Такою галуззю стала інтермедіальність» [44, с. 49].

Хоча взаємодія мистецтв завжди була властива літературі, її систематичне вивчення розпочалося лише наприкінці ХХ століття в межах інтермедіальності. Щодо цього питання існують дві дослідницькі позиції. Прихильники Х. Зандера розглядають інтермедіальність як один із різновидів інтертекстуальності, який, на їхню думку залишається малодослідженим, хоч і відіграє важливу роль. Натомість концепція Ю. Мюллера суперечить цьому підходу: він вважає, що інтертекстуальність стосується лише взаємодії усередині вербальних текстів, тоді як інтермедіальність виходить за ці межі й охоплює зв'язки між різними медіа, як вербальними, так і не вербальними. Тоді як М. Маклуен, вважав, що медіа – це не лише засоби передавання інформації, а й джерела творчого досвіду, які впливають на мистецтво і культуру загалом [37, с. 15]. Інтермедіальність позиціонуємо як одну із галузей компаративістики, що досліджує не лише взаємозв'язки між літературами, а й взаємодію з іншими мистецькими царинами.

Вважається, що термін «інтермедіальність» (від нім. *Intermedialität*) запровадив німецько-австрійський вчений А. Ганзен-Льове, вперше використавши його в одній із своїх статей 1983р. Також відомо, що у 1965 році поняття «*intermedia*» використовував художник і мислитель Д. Гігінс (один із засновників арт-групи «Флуксус», трактуючи його як синтез різних видів мистецтва. Цей термін він запозичив із творчої спадщини письменника-романтика С. Кольріджа, який залучав його ще на початку ХІХ століття. Термін «інтермедіальність» має багато варіацій трактування: «мистецтво в мистецтві» (Є. Фаріно), «специфічна форма діалогу культур» (Н. Тішуніна), а головною його рисою є зосередження на переведені однієї «мови» мистецтва в іншу. На думку В. Просалової

інтермедіальність – це результат міжмистецької взаємодії, спосіб кореляції мистецьких явищ, наявність у художньому творі елементів, транспонованих з інших видів мистецтва [56, с. 16].

Одним із перших компаративістів, хто визначив типологію межових явищ у вербальних студіях, був У. Вайсштайн, який виокремив різні форми зв'язку слова з іншими видами мистецтва:

- мистецькі витвори, що є окремою інтерпретацією певної історії, але не є ілюстрацією художньої оповіді;
- літературні твори, в яких описані окремі мистецькі витвори;
- літературні твори, які самі є мистецьким витвором;
- літературні твори, що є зразком майстерного наслідування живопису;
- літературні твори, які використовують такі мистецькі техніки, як монтаж, колаж та ін.;
- літературні тексти, що стосуються певної сфери мистецтва або митців, відтак потребують спеціалізованих знань;
- синоптичні жанри;
- літературні твори, що мають спільну тематику з творами, що репрезентують інші види мистецтва [7, с. 380].

Х. Лунд розрізняє три види інтермедіальних зв'язків: комбінацію, інтеграцію та трансформацію. Комбінація проявляється у взаємних посиленнях, як-от ілюстрації до текстів, музика чи зображення, що взаємодіють із назвою твору, або ж у змішаних формах. Інтеграція відбувається коли різні мистецькі елементи поєднуються в єдину нерозривну структуру, як це спостерігається у фігурних віршах, звуковій поезії чи піктограмах. Трансформація ж передбачає перетворення одного виду мистецтва в інший, що можна простежити у створенні фільмів за мотивами книг, музичних творів [89, с. 21].

В. Просалова зауважує, що існують два підходи для розуміння інтермедіальності: формальний, який зосереджується на формальних аспектах цього процесу, та структуральний, що аналізує структуру взаємодії медіа. На

основі синтезу цих підходів Й. Шрьотер виокремлює:

- синтетичну інтермедіальність, яка виникає, коли злиття різних медіа призводить до створення нового, цілісного інтермедіума;
- трансмедійну (формальну) інтермедіальність, котра проявляється у відтворенні формальних структур одного медіума в іншому, при цьому акцент робиться на естетичному втіленні;
- трансформаційну інтермедіальність, що передбачає адаптацію та представлення одного медіума крізь призму іншого;
- онтологічну інтермедіальність, що базується на виявленні особливостей певного медіума шляхом його зіставлення з іншим [58, с. 51].

Окремі типології охоплюють лише певні аспекти літературно-мистецьких зв'язків. Наприклад, С. Шер у своїй праці «Verbal Music in German Literature» визначає три основні види взаємодії літератури та музики: симбіоз музики й літератури (що включає вокальні твори), присутність літератури в музиці та музики в літературі. Вчений також розмежовує:

- «словесну музику» (word music), що проявляється в музичності художнього слова;
 - «музичні структури і техніки» (musical structures and techniques), які базуються на використанні в літературі принципів музичної композиції;
 - «вербальну музику» (verbal music), що реалізується у відображенні музичних творів і переживань крізь призму художнього тексту [94, с. 147].
- Зрозуміло, що перераховані види міжмистецьких зв'язків не є вичерпними й можуть допускати інші варіанти класифікацій.

Останні десятиліття сприяли активному розвитку теорії інтермедіальності, зокрема у дослідженнях українських філологів. Зацікавленість інтермедіальними підходами й методологією підтверджує серія колективних праць «Література на полі медій», видана з ініціативи Інституту літератури ім. Т. Шевченка. Серія об'єднала дослідження провідних вчених, серед яких Д. Наливайко, Л. Генералюк, В. Просалова, Т. Гундорова, Л. Демська-Будзуляк, Л. Бербенець, Г. Сиваченко,

О. Омельчук, Н. Гаврилюк, Я. Юхимчук та ін.

Важливими працями є монографії, що досліджують взаємодію літератури з іншими мистецтвами. Однією з перших була монографія Л. Генералюк «Універсалізм Шевченка: Взаємодія літератури і мистецтва» (2008), де запропоновано оригінальну методологію для аналізу творчості митців. Ще одна українська дослідниця С. Маценка досліджує взаємодію музики та літератури в німецькомовних творах ХХ ст., зокрема в романах Т. Манна та Ф. Верфеля [37, с. 109]. Н. Мочернюк у книзі «Поза контекстом: Інтермедіальні стратегії літературної творчості українських письменників-художників міжвоєнн» (2018) зосереджена на діалозі між живописом і літературою. В цьому контексті також важливою є робота М. Ільницького та В. Будного «Порівняльне літературознавство» (2008), де зосереджена увага на інтермедіальності, як самостійній категорії.

Широке трактування феномену «взаємодії мистецтв» зумовлює появу нових досліджень, корисних для шанувальників літератури. Реципієнт визначає літературну царину, як частину мистецтва, що нерозривно пов'язана з іншими естетичними та культурними процесами.

1.2. Типи та форми інтермедіальної взаємодії (література – музика – театр – кіно)

Поняття «синтетичні мистецтва» використовується для позначення художніх явищ, що синтезують елементи різних самостійних видів мистецтва. Протягом останніх десятиліть «вічні» проблеми взаємовпливу дедалі частіше розглядаються у координатах інтермедіальності, трактованої як черговий етап у розвитку цього дискурсу [9, с. 124]. Вони базуються на взаємодії просторових і часових форм, які творять нову художню якість. До синтетичних мистецтв належать театр, хореографія, цирк, естрада та інші видовищні форми, що передбачають зорово-слухове сприйняття.

У періоди різних культурних епохах певні види мистецтв виступали у ролі

провідних. В античності – це скульптура, в епоху Відродження – живопис. У період романтизму універсальним мистецьким виразом стала музика. Вона, так само як інші види мистецтва є формою творчого вираження, тому важливо досліджувати її взаємозв'язок з літературою та іншими царинами. Від початку зародження світу звукове мистецтво та література розвивались паралельно в часі, адже на певному етапі розвитку комунікація людей зводилася до звуків, які з часом набули словесної форми. Існував стереотип, що музика не є повноцінним видом мистецтва, адже якщо в основі літератури – слово, в основі живопису – колір (в яких закодований певний зміст), то в основі музики – звук, який самостійно не здатний нести змісту. Ця теорія швидко вичерпала себе, адже Ф. Шиллер зазначив, що попри нездатність передати конкретний зміст та інформацію, музика має значний потенціал виразності, що робить її важливою, зокрема для літературної творчості [82, с. 33].

Важливою є сила звуку, адже тихий та гучний акустичні сигнали людський організм сприймає по-різному. Тихий звук зазвичай викликає відчуття спокою, інтимності чи тривоги, тоді як гучний – мобілізує, збуджує, іноді навіть пригнічує слухача своєю силою. Контрастність динаміки дозволяє музиці впливати на емоційний стан людини, створювати напруження або, навпаки, гармонію. У літературі подібний ефект відтворюється за допомогою ритму, пауз, інтонаційних акцентів, що зближує обидва види мистецтва.

Музика та література, а особливо лірика мають спільні риси, адже вони взаємодоповнюють один одного у вираженні творчих ідей, обом властиво відтворювати світ образів. Лірика характеризується високим ступенем виразності, внутрішньою направленістю та здатністю передавати динаміку настроїв, проєктуючись на почуття. Важливими є ритм, темп, гучність, інтонація, повтор, римування, наголос, адже вони є образотворчими елементами в обох царинах. Художня література вбирає риси музики різними способами: через інтерпретацію музичних творів, їх вербальне описання, використання музичної термінології (наприклад, соната, рапсодія, симфонія, серенада), а також через присвячення або

введення в словесний твір імен відомих композиторів і виконавців [57, с. 34].

У XIX столітті набирає виразності тенденція гармонійного зближення музики та літератури як самостійних видів мистецтва. Цю тенденцію засвідчує поява програмної музики – творів різних форм, від масштабних циклів до мініатюр, в основі яких лежала певна тема, подана словесно чи поетично. Часто композитори зверталися до літературних джерел, наприклад, симфонічна поема «Лілея» Г. Майбороди, створена за мотивами однойменної балади Т. Шевченка. Водночас поети-романтики прагнули максимально використати музичні засоби у літературі: «музикувати словами» (Л. Тік), намагаючись відтворити музичний дух у словесній формі [37, с. 31].

У середині XX століття проблематика взаємозв'язків між літературою та музикою отримала відображення в низці фундаментальних досліджень. Так, 1948 року з'явилася праця К. Брауна «Музика і література. Порівняння мистецтв», у якій розглядалися особливості музичного коду в художньому слові. Згодом учений наголосив на потребі виокремлення цього напрямку як самостійної дисципліни. Уже наступного року значного резонансу набула книга Т. Адорно «Філософія нової музики», де переважно простежувалося зіставлення музичних і живописних образів.

С. Шер у своїй праці «Verbal Music in German Literature» виокремив у сфері літературно-музичних зв'язків кілька напрямків: симбіоз музики і літератури (особливо в вокальній музиці), література в музиці та музика в літературі. У рамках напрямку «музика в літературі» він розподіляє його на підгрупи: а) «словесну музику» (word music), яка стосується музикальності художнього слова; б) «музичні структури і техніки» («musical structures and techniques»); в) «вербальну музику» (verbal music), що базується на описі музичних творів та вражень засобами художньої літератури. С. Шер підкреслює, що, хоча вербальна музика іноді може досягати звуконаслідувальних ефектів, вона суттєво відрізняється від словесної музики (word music), яка навмисне прагне імітувати звучання у літературній формі [93].

В. Просалова зауважує: «музичність у літературі стає додатковим засобом

смыслотворення, при цьому не витісняє й не обмежує виражальні можливості слова. У процесі функціонування музичного твору – під час створення, виконання і сприйняття – відбувається нарощування його смислових відтінків завдяки співтворчості композитора, виконавця та слухача, які беруть участь у комунікації, актуалізують свій життєвий та емоційний досвід. Виконавець і слухач нерідко по-своєму сприймають авторський задум, стають, по суті, його активними співтворцями, долучаючи власні асоціації, що виникли у процесі сприймання [57, с. 125].

Особливе місце серед синтетичних видів мистецтва займає театр. Саме він найтісніше пов'язаний із літературою, адже став підґрунтям для виникнення й розвитку особливого літературного роду – драматургії. Наприкінці ХІХ ст. виникла потреба в професії режисера, функції якого раніше брали на себе драматург або акторський колектив. «Передумовою режисерської монополізації влади в театрі вважають виникнення складних драматургічних творів із глибокими ідеями, що потребували креативних форм втілення. Але режисер, котрий відповідає власне за дійство, дещо потіснив вплив драматурга в театрі, причому тенденція вільного поводження з написаним текстом у ХХ ст. набирала обертів» [37, с. 55]. Таким чином, поява режисера як окремої театральної професії наприкінці ХІХ ст. зумовила зміщення акцентів у бік сценічного втілення, що надало театру нових можливостей для інтерпретації драматургії.

Постмодерний театр постає як якісно новий етап у розвитку сценічного мистецтва, що ґрунтується на принципах деконструкції, інтертекстуальності та іронічного переосмислення традицій. Він руйнує ієрархію між «високим» і «низьким» мистецтвом, активно поєднує драматичний текст із елементами перформансу, музики, кіно та медіа. Характерною ознакою постмодерного театру є колажність, цитатність та змішування жанрів, що створює багатосаровість смислів і відкриває простір для численних інтерпретацій. За словами О. Лачко, «ще одним стимулом ідейного становлення постдраматичного театру стає глибокий розрив між театром і літературою, зумовлений новим розумінням тексту вистави: драматург перестає визначатися як один із авторів, формується інший

театральний феномен на основі синтезу пластики, музики, новітніх технологій, що урізноманітнюють та виводять на домінуючу позицію візуальну складову» [39, с. 65]. У вимірі такого театру перебуває не стільки сюжет, скільки гра з культурними кодами, залучення глядача до процесу творення смислу та акцент на самій умовності театральної дії. У контексті постмодерного зміщення акценту театральних студій із тексту на перформанс під інтермедіальністю драми дослідники театру зазвичай розуміють мультимедіальність сцени, тобто синтез у ній різних видів мистецтва та медіа [87, с. 37], що перетворює театр на гіпермедіум.

Дослідження інтермедіальності, закладеної безпосередньо у драматичний текст, передбачає його аналіз через призму паралелей із різними видами мистецтва, окрім літератури та театру, та виявлення у творі умовностей медіа, таких як радіо, телебачення, кіно чи віртуальна реальність інтернету. О. Камишникова зазначає: «постановка драматичного тексту зумовлює перетин простору літератури й театру, об'єднує вербальний аспект з візуальними, музичними та іншими елементами» [36, с. 200]. Ці інтермедіальні зв'язки, що зазвичай проявляються на рівні жанру та структури, свідчать про актуальність і живучість твору. Водночас театр як візуальне мистецтво спирається на живопис, сценографію та дизайн, які відіграють важливу роль у формуванні художнього простору вистави.

Значну роль у створенні художніх образів відіграє музичне оформлення [7], а в окремих театральних формах воно стає основним засобом виразності. Сучасний театр активно використовує явище синтезу мистецтв, додаючи у виставу музику, відео, сценографічні рішення, гру світла та елементи перформансу, що дозволяє поєднувати на перший погляд непоєднувані засоби виразності [12]. За відсутності інтегрованого підходу театр міг би втратити глядача, бо сучасна аудиторія вже не готова сприймати виставу, що повністю наслідує текст.

Кіно відносно молода галузь, яка з'явилася набагато пізніше, ніж література, однак практично з моменту свого виникнення здобула широке визнання. Як

зазначають С. Кочерга та О. Вісич: «...кіно виникло тоді, коли інші мистецтва вже отримали досвід тривалого шляху розвитку та вдосконалення, і опертя на них дало змогу досить швидко дешевому атракціону перетворитися на Десяту музу, якій під силу було відтворити час і місце, причому можливість повернутися до них (переглянути) вперше в історії культури стала практично нескінченною» [37, с. 62]. Зважаючи на зростання читацької аудиторії серед глядачів, кіномитці розпочали активну екранізацію класичних і сучасних літературних творів. Спочатку ці адаптації значно спрощувалися: складні сюжети перетворювалися на мелодрами, адже технічні та художні засоби німого кіно ще не дозволяли передати всю глибину літературного тексту. Проте вже у 1930-х роках було винайдено способи, які дали змогу кінематографістам створювати повноцінні художні твори на основі літературних першоджерел, не порушуючи стильової манери автора. За словами дослідників, відсторонення від дослівного відтворення тексту під час екранізації нерідко ставало шляхом до більш глибокого осмислення твору [44]. У процесі подальшого розвитку між літературою та кіномистецтвом поступово встановилася рівновага. Якщо на ранньому етапі кіно значною мірою проєктувалось на літературу, черпаючи з неї теми, сюжети та художні прийоми, то згодом цей процес почав зазнавати зворотного впливу. Література не лише переймає окремі кінематографічні засоби, а й адаптує нові жанрові форми. Яскравим прикладом цього є кіноповість – жанр, який виник під впливом кіномистецтва. В українській літературі його започаткував режисер і письменник О. Довженко.

Раніше процес сприйняття літературного твору відбувався у традиційній послідовності – від прочитання книги до перегляду її екранізації, але сьогодні простежуємо і зворотну тенденцію. Кінематограф дедалі частіше виступає первинним джерелом ознайомлення з художнім твором. Внаслідок впливу кіноінтерпретацій глядачі зацікавлюються літературним першоджерелом, прагнучи глибше зрозуміти авторський задум. Ця зміна у способі сприйняття зумовлена не лише зростанням ролі аудіовізуальної культури, а й здатністю кіно

передавати складні художні образи у доступній, емоційно насиченій формі. Щоб зрозуміти, чим саме зумовлена така впливовість кіномистецтва, варто звернутися до його сутності та художньої природи.

Т. Гриценко зазначає: «Кіномистецтво – це вид художньої творчості, який за допомогою кінематографічної техніки, оперуючи рухомим зображенням і звуком, відтворює реальну дійсність у художніх та художньо-документальних образах. Синтезуючи й вбираючи в себе художній досвід літератури, театрального та образотворчого мистецтва, музики й переломлюючи його через свої особливості й специфіку, кіномистецтво володіє власними зображально-виражальними засобами, серед яких головні – фотографічна природа рухомого в часі зображення та монтаж» [13]. Завдяки цим засобам впливу кіномистецтво здатне не лише відтворювати сюжет літературного твору, а й переосмислювати його, надаючи нових смислових акцентів і візуального наповнення. Екранізації стають своєрідним «трампліном» до глибшого занурення у літературний світ. Сам процес екранізації стає творчим актом, у якому режисер виступає своєрідним інтерпретатором літературного тексту.

«Екранізація літературного твору – відтворення засобами кіно і телебачення творів літератури» [40, с. 221]. Предметом дослідження феномена екранізації можуть бути різні явища. Можна зіставляти твори одного автора та їх кіноверсії чи різні екранізації одного літературного твору [17, с. 422].

У першій половині ХХ століття з'являються фундаментальні дослідження, присвячені базовим принципам кіномистецтва. Це праці Ж. Дюлака, Л. Деллюка, Ж. Епштейна, С. Ейзенштейна, Л. Кулешова, Д. Вертова, Р. Арнхайма, Б. Балаша, З. Кракауера, В. Шкловського, Х. Масенберга та ін. Лише в другій половині ХХ століття екранізація стає предметом цілеспрямованого наукового аналізу, що значною мірою відбулося завдяки розвитку компаративістики [17, с. 422]. Водночас домінує сприйняття екранізації як вторинного продукту стосовно літературного першоджерела, що зумовлює зосередження дослідників на виявленні подібностей і відмінностей між текстом і його кіноінтерпретацією.

У кінці XX століття, під впливом постструктуралізму та постмодернізму, відбувається суттєва зміна підходів до вивчення екранізацій. Фільм і літературний твір починають розглядати як рівноцінні, а екранізація сприймається вже не як додаток до книги, а як окремий, самостійний твір мистецтва. У цьому контексті розширюється спектр дослідницьких підходів: з'являються нові терміни, вводяться численні жанрові й інтермедійні класифікації, увага зміщується від простого порівняння до вивчення взаємодії кодів, мов, естетик. Екранізація – це не лише переклад літературного тексту в кінематографічну мову, а й складний процес міжмедійної комунікації, що дозволяє переосмислювати зміст, форму та культурний контекст першоджерела.

Нині кіноінтерпретація здатна впливати на літературу в ідейно-тематичному, поетикальному, стилістичному аспектах. Передусім її можна розглядати як своєрідний паратекст літературного твору – засіб, який супроводжує і доповнює його, відкриваючи нові смислові горизонти. У такому ключі вона може:

а) запропонувати нові підходи до інтерпретації тексту, акцентуючи увагу на тих деталях, які могли залишитися поза увагою читача [17, с. 438];

б) підвищити культурну вагу літературного твору; завдяки екранізаціям чимало книжок набувають світового визнання, а їхні персонажі перетворюються на знакові постаті масової культури [85];

в) трансформувати художній статус першоджерела; екранізація може як знизити рівень мистецького висловлення (у разі спрощення чи спотворення), так і піднести його: іноді твір, що належав до масової культури, внаслідок вдалого кінематографічного прочитання набуває ознак справжнього мистецького явища [88].

У науковому дискурсі варто виокремити унікальне явище зворотного впливу екранізації на літературний процес. Йдеться не тільки про адаптацію кіносценаріїв у форматі новелізації, а передусім про народження нових літературних творів, появу яких стимулювала саме певна кіноверсія. У таких випадках фільм не просто

інтерпретує літературне джерело, а сам стає джерелом натхнення, запускаючи процес художнього переосмислення та творення у межах вже літературної традиції [17, с. 438].

1.3. Творчість С. Жадана як основа для інтермедіальних трансформацій

Попри широку популярність особистості С Жадана, інтермедіальний вимір його творчості досліджений дуже схематично та фрагментарно. Лише окремі науковці побіжно торкаються цього питання у своїх роботах, тому тут ми акцентуємо особливу увагу. Важливо зрозуміти як С. Жадан переходить у різні мистецькі царини, розширюючи межі літературного тексту.

С. Жадан – герой ренесансного типу або «український Дон Кіхот», адже він скрізь: поет, письменник, музикант, громадський діяч і волонтер, який досліджує соціальні й моральні протиріччя сучасності. Ця багатогранність робить його однією з найяскравіших постатей української літератури ХХІ ст.. Він відомий, як автор романів «Депеш Мод», «Ворошиловград», «Месопотамія», «Інтернат» та поетичних збірок «Цитатник», «Ефіопія», «Життя Марії», Тамплієри», «Антенa», «Список кораблів» та ін. Формування світогляду та творчої індивідуальності С. Жадана відбулося в добу розпаду Радянського Союзу та становлення незалежної України, коли країна проходила крізь складні трансформації. Цей період наклав відбиток на його літературну манеру. Будучи безпосереднім наратором, митець втілює власну філософію та бачення істини. У його текстах виразно простежується увага до «маргінальних низів» суспільства, а численні мотиви позначені атмосферою дев'яностих – часом розгубленості й невизначеності на тлі урбаністичного простору. С. Жадан багато уваги зосереджує на зображенні українських 80-90х років ХХ століття – доби, що справила найсильніший вплив на тих, хто народився саме в цей час – це покоління стало очевидцями змін в Україні. С. Бондаренко зауважує, що літературний доробок Жадана органічно інтегрується в сучасний український культурний простір, зокрема в контекст творів, присвячених молодіжній тематиці. Письменник

здебільшого звертається до покоління 1990-х років, з якого походить і сам: «для нього цей період якась підсвідома стратегія, хронологія однієї генерації» [3, с. 7].

Творчий доробок автора одразу зацікавив таких відомих письменників, як П. Загребельний, Ю. Андрухович, С. Бондаренко та інших. На їхню думку, незважаючи на молодий вік, він уже вирізнявся зрілою позицією й власним стилем, що П. Загребельний образно окреслив як «скороспілу мудрість, терпку й зелену, як молоде вино» [33, с. 228]. В. Сірук визначає такі ознаки індивідуального стилю Жадана: «зображення міста; художній прийом детериторизації і позачася; використання кітч, іронії, пародіювання, каталогізації реальності, алюзій та ремінісценцій, сленгової лексики; реконструкція біблійних міфів; публіцистична заостреність лірики» [59, с. 232]. У творах С. Жадана домінує міський топос, який стає невід'ємним тлом для розгортання сюжетів і внутрішніх переживань персонажів [59, с. 233]. Постають заводи (Інтернат), заправки й бензоколонки (Ворошиловград), вулиці з повіями, підземелля каналізації (Месопотамія), майстерні, шляхи й траси, покинуті літні табори чи занедбані контори (Ворошиловград). Ці реалії творять специфічний урбаністичний ландшафт. Здавалося б, непривітний і непривабливий простір у Жадана перетворюється на особливу художню реальність: він міфологізується, набуває рис символічності й загадковості. Через таку трансформацію автор не лише відображає соціальне тло епохи, а й вибудовує власний міф сучасного міста як простору виживання, боротьби й пошуку сенсу: *«Марат жив лише за кілька кварталів від мене, ближче до ріки. Три хвилини пішки. Тут узагалі все було під боком: пологовий будинок, дитячий садок, музична школа, військкомат, магазини, аптеки, лікарні, цвинтарі (увесь сенс життя на перехресті кількох вулиць). Можна було прожити життя, не виходячи до найближчої станції метро. Ми так і чинили. Жили в старих кварталах, що зависли над рікою, виростили в перебудованих і переділених помешканнях, вибігали зранку з вогких під'їздів, поверталися ввечері під ненадійні діряві дахи, які годі було до кінця залатати»* [25, с. 15].

Творчість С. Жадана привертає увагу багатьох дослідників, оскільки його

унікальний стиль не має аналогів у сучасній українській поезії та прозі. Характеристики його індивідуальної поетичної мови та особливості стилю стали предметом наукових досліджень таких учених, як Л. Бондаренко, Ю. Гришко, І. Іваненко, О. Коцарева, С. Павленко, О. Скоробогатової, і К. Тараненко та інших. С. Жадан часто вдається до міжмовних експериментів, поєднуючи українську мову з елементами суржику та іншими мовами. У його текстах можна зустріти латину, російську, англійську, польську чи німецьку, що підкреслює специфіку тематики та образів і додає творам додаткових смислових шарів. Письменник відзначається увагою до деталей і розгорнутих описів, представляючи історії та персонажів у несподіваному ракурсі. Завдяки цьому читач отримує змогу глибше переживати атмосферу творів і емоції героїв. Його мові притаманні експресивність, специфічний ритм, звороти, часті перепитування, повтори, парадокси, дотепи, афоризми, паронімія, антонімія тощо.

Тематична глибина є однією з ключових рис творчості С. Жадана. О. Смитаніна зауважує: «За тематикою колонка Сергія Жадана охоплює широке коло питань, пов'язаних із зовнішньою та внутрішньою політикою України. Одним із головних постає питання країни у різних аспектах, автор аналізує не лише ті процеси, що відбуваються в Україні, а й ті, що безпосередньо впливають на неї» [61, с. 128]. Його тексти насичені філософським і соціальним підтекстом, порушують питання війни, національної ідентичності, соціокультурних викликів та пошуку сенсу в складних обставинах.

С. Жадан вирізняється надзвичайною гнучкістю та винахідливістю у застосуванні різних літературних жанрів. Його творчість поєднує поезію, прозу, есеїстику, драматургію, пісенні тексти, переклади та ін. Поезія С. Жадана вирізняється емоційною напругою, ритмом, афористичністю, увагою до буденного життя, переплетенням соціальної та філософської проблематики; в ній проявляється іронія, самоіронія та експресія. драматургічні та музичні проєкти («Хлібне перемир'я», «1917/2017», «Лінія Маннергейма», співпраця з гуртами «Жадан і Собаки», Kozak System, Gogol Bordello) свідчать про постійні авторські пошуки й багатожанровість.

Т. Гундорова, В. Агеєва, Ю. Ковалів, В. Кононенко та ін. зараховують С. Жадана до постмодерністів. Він переосмислює класику, звертається до «поп-культури» та маргінальних героїв, демонструє іронію і самоіронію, використовує карнавалізацію, гротеск і гру зі словами та текстами минулого. Його герої часто існують на межі реального та ірреального, психічної норми й хвороби, цілісності й деперсоналізації. Через ці прийоми С. Жадан створює багатопланову картину української дійсності кінця ХХ – початку ХХІ століття. Дискусії про творчість С. Жадана часто зводяться до питання: «Чи романтизує він 80–90-ті?» Насправді «романтизація» у його творах – це прийом для показу реальності того часу, а не ідеалізації. С. Жадан змальовує покоління, яке формувалося у розпаді СРСР, без чітких орієнтирів, і показує наслідки їхнього вибору. Через образи своїх героїв С. Жадан демонструє, скільки залежить від кожної людини і як помилки минулого формують сьогодення. Його твори не оспівують минуле, а відтворюють його «з жахом усвідомлення», показуючи, куди воно привело сучасну Україну.

Отже, у творчості С. Жадана наявний комплекс рис, які органічно вплітаються в інтермедіальні перегуки. Його тексти відзначаються виразною візуалізацією, монтажною варіативністю, афористичністю, емоційною напругою, увагою до буденного життя, переплетенням соціальної та філософської проблематики, ритмізованістю та музичною організацією мовлення. Урбаністичні образи, насичені звуковими ландшафтами, формують простір, що легко трансформується у візуальні й аудіальні медіа. Це зумовлює їхню відкритість до подальших міжмедійних переосмислень і репрезентацій.

Висновки до розділу 1

Інтермедіальність є важливим об'єктом компаративного аналізу, оскільки описує взаємодію різних мистецьких форм. Завдяки такому порівняльному аналізу формуються нові шляхи інтерпретації тексту. Інтермедіальні процеси включають не лише вивчення мистецтв, а й трансформації змістів із одних мистецьких царин у інші.

Основні форми взаємодії літератури з музикою, театром та кіно роблять мистецький продукт багатовимірним. Музика поглиблює емоційність тексту, театр актуалізує драматичний потенціал, кінематограф надає можливість візуально-образного перекодування. Ці процеси стають стимулом для сучасних спроб рецепції літератури.

У цьому ключі творчість С. Жадана є показовою для подальшого аналізу. Його поезика активно синтезується із музичними, театральними, візуальними практиками, що зумовлено низкою характерних рис його письма. Тексти С. Жадана вирізняються ритмізованістю мовлення, динамічністю, «пульсуючою» композицією текстів, що тяжіє до музичної організації. Образності творів характерна кінематографічна візуальність, часті зміни ракурсів та монтажні переходи, що створюють ефект фрагментарного, проте емоційного наративу. Ці особливості не лише поглиблюють поезику його творів, але й творять основу для детального дослідження інтермедіальних аспектів текстів С Жадана у наступних розділах.

РОЗДІЛ 2. ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ ПІДХІД У ДОСЛІДЖЕННІ ТВОРЧОСТІ СЕРГІЯ ЖАДАНА ЯК ОСНОВА ДЛЯ УВИРАЗНЕННЯ СПЕЦИФІКИ АВТОРСЬКОГО СТИЛЮ

2.1. Час і простір в інтертекстуальному контексті роману С. Жадана «Ворошиловград» та кінопроекції Я. Ладигіна «Дике поле»

Екранізація літературних творів є надзвичайно актуальним явищем. Вона відкриває нові способи сприйняття літературного продукту, переводячи його з текстуального у аудіовізуальний формат, який є ближчим для масового читача/глядача. Саме тому поява українських фільмів, знятих за мотивами прози А. Дімарова («І будуть люди»), В. Лиса («Століття Якова»), С. Жадана («Ворошиловград») та інших авторів, свідчить про зміцнення культурної автономії вітчизняного кінематографа. Кінопроекція роману С. Жадана «Ворошиловград» (2010) стала знаковою подією. Режисер Я. Ладигін, створивши фільм «Дике поле» (2018), змодельював не просто перенесення сюжету на екран, а витворив цілий інтермедіальний простір, де слово перетворюється на образ, а внутрішня оповідь на зовнішню кіномову. При взаємодії літератури та кінематографу простежуємо явище трансформаційної інтермедіальності, що проявляється через адаптацію та представлення літературного тексту крізь призму кінематографу та онтологічної інтермедіальності, що базується на виявленні одного медіума через його порівняння з іншим [92].

Т. Гундарова зауважує: «Ворошиловград – це топос, чи місцепростір, у якому живе посттоталітарна людина, викорінена зі свого ґрунту і зависла у повітрі. Його важко назвати ґрунтом чи містом, фактично, це «територія» [15]. Назва роману зберігає елемент загадковості та двозначності: вона має історичне підґрунтя. У 1970 році місто Луганськ було перейменовано на Ворошиловград на честь радянського воєначальника К. Ворошилова, а свою історичну назву воно отримало лише в 1990 році. А. Омельницький зазначає: «Цей заголовок,

розпадаючись на дві сутнісно і стилістично далекі частини – на приземлене, теперішнє ворущіння і древній, урочистий град (в значенні місто) – відображає наскрізну амбівалентність на всіх рівнях тексту» [49]. Така зміна топоніма – не просто формальний акт, а вияв глибоких ідеологічних та культурних трансформацій. Це вказує на певну часову відстань, і з іншою епохою змінюється також і сприйняття простору.

У романі назва «Ворошиловград» стає маркером пам'яті, втрати, ностальгії та внутрішнього конфлікту героя, який повертається у простір дитинства й водночас у простір занепаду: *«мовби в іншому житті, з іншими людьми. Інше місто, інша країна, зовсім інші люди. Мабуть, ці картинки і є моє минуле. Щось таке, що в мене відібрали і примушують про нього забути. А я не забуваю, тому що це насправді частина мене»* [22, с. 535]. Заголовок демонструє вкорінення оповіді в реальність пострадянського простору. Топонім викликає у читача історичні асоціації, тяглість, занурення в специфічну культурну атмосферу, важливу для розуміння мотивів героя.

Назва фільму натомість відходить від конкретики й історичної точності на користь метафоричності та універсалізації. В українському культурному коді «Дике поле» – це не лише географічне поняття, а й архетипний образ прикордоння, зони анархії, свободи, стихійності. Вона викликає асоціації з козацькими часами, зі степом як простором боротьби, виживання і становлення. Така форма створює інший вектор сприйняття: замість локального занурення в історію міста глядач потрапляє в міфологізований простір, відкритий для ширшого тлумачення.

Зміна назви зумовлена не лише художніми, а й комунікативними чинниками. «Ворошиловград» може видаватися незрозумілим або надто локалізованим для ширшої аудиторії. В тексті неодноразово наголошується: *«Ворошиловград – місто якого немає»* [22, с. 228]; [22, с. 535]. Натомість «Дике поле» – коротка, звучна, багатозначна назва, яка краще функціонує у кіноформаті, де образність і символізм часто домінують над точністю відсилань. Водночас вона

відкриває можливості для жанрових інтерпретацій: вестерн, екшн-драма або філософська притча.

Особливої уваги заслуговує художній світ роману, де час та простір дуже умовні та набувають символічного характеру. Текстуальний світ затягує читача відразу, виникає уявлення, що текст – суцільна, в'язка сіра суміш, у якій читач постійно перебуває і не може виринути назовні: *«Я лишився сидіти в кріслі, дивлячись, як над трасою протікають червоні потоки, повітря тужавіє від пилу й сутінків, а небо стає схожим на томатну пасту»*. [22, с. 124]. Кіноадаптація ж тримає глядача у стані інтриги та умовної напруги, характерної для пригодницьких фільмів.

Простір Донбасу для С. Жадана – це територія пам'яті, де минуле та сучасне творить мить, а час працює на рівні циклічності. У «Ворошиловграді» читач ходить по колу, намагаючись вирватись із цього «дикого простору», але все одно роблячи коло ми повертаємось до заправки, як до межі: *«вискочили на гору, вивернули в бік заправки»* [22, с. 98], *«на сусідньому пагорбі стояла автозаправка»* [22, с. 47]. Фільм не зберігає цю особливість, адже побудований за принципом градації, де швидкість та напруга постійно збільшується. Зупинка у фільмі відбувається лише після пострілу Ніколаїча у Травмованого.

У романі категорія часу нефіксована, плинна, відображає відчуття екзистенційної розгубленості та пострадянського застою. Час у тексті суб'єктивний – Герман постійно повертається у минуле (елемент циклічності) і крізь його призму хоче зрозуміти теперішнє: *«...колись я це бачив. Напружені спини, постаті, що завмирають у сутінках, білі сорочки, що світять із темряви. Коли це було? 90-й, здається. Так, 90-й. Літо. Домашня перемога над Ворошиловградом...»* [22, с. 105]. У фільмі ж часовий вимір набуває динамічно-символічного звучання. Я. Ладигін зменшує кількість флешбеків і робить часову структуру лінійною, проте зберігає ефект часової межовості – фінал залишається відкритим.

Урбаністичний пейзаж у С. Жадана поступово перетворюється на антиурбаністичний. Місто зникає, натомість провінція стає основним місцем дії,

місцем повернення до себе: *«ти так швидко тікаєш, оскільки забув, що з тобою було. Коли згадаєш, тобі буде не так просто звідси поїхати»* [22, с. 38]. У кінопроекції це бачимо через контраст промислового простору і дикої природи, де людина шукає ментальну опору.

2.2. Специфіка образів героїв роману «Ворошиловград» С. Жадана в кінофільмі Я. Ладигіна «Дике поле»

Перенесення літературних образів роману «Ворошиловград» С. Жадана у канву кіноінтерпретації Я. Ладигіна є одним із найяскравіших прикладів інтермедіальної трансформації. Роман «Ворошиловград» С. Жадана постає як оповідь про покоління, яке опинилося на роздоріжжі: СРСР розпався, Україна ще не сформувалась як цілісна держава. Героїв можна позиціонувати як «втрачене покоління», яке формувалось не найліпшим чином, але ж таки формувалось. У романі більшість персонажів – це люди з прикордонного світу, де межа між законом і злочином розмита. Обставини змушують героїв діяти за власними правилами – виживати, торгувати контрабандою, обороняти своє, не довіряти чужим. Цей замкнений світ живе за принципом «своїх не кидають». Саме колективна солідарність стає для них головною умовою існування. Вони творять цілісний соціум зі своїми традиціями: можуть подарувати на весілля контрабандну техніку чи покласти її до труни, як знак поваги .

Літературні твори, переходячи в площину екрану, зазнають значних змін не лише на рівні змісту, а й у символічній та образній площині. Я. Ладигін зауважує: «Ми з Сергієм Жаданом домовлялися про те, що книгу і фільм треба розмежовувати, при чому книгу залишити позаду. «Дике поле» – це не «Ворошиловград», – це щось інше» [43]. Режисер не прагне відобразити дзеркально роман у кінопроекті, у багатьох моментах він спрощує історію, намагається наблизити фільм до масового глядача. Багато важливих деталей та героїв лишаються поза кінострічкою, але головні образи все ж чудово пропарцьовано Я. Ладигіним, адже саме через їхні долі розкриваються основні

ідеї. У кіноадаптації «Дике поле» режисер осмислює їх, додаючи власних маркерних акцентів: герої залишаються символами пошуку себе, але їх постаті подано більш узагальнено та кінематографічно.

Критики слушно називають «Дике поле» фільмом-дебютом – це перша екранізація твору С. Жадана і водночас перший режисерський досвід Я. Ладигіна. Для акторки Р. Хазіпової (Оля) та жителів Старобільська (рідного міста Жадана), які з'являлися в епізодах, ця робота також стала дебютною. Роль Германа (головного героя) зіграв О. Москаленко, а серед інших акторів варто згадати В. Ямненка (Коча), О. Горбунова (Пресвітер), Г. Поволоцького (Травмований) та Є. Муц (Катя).

Головний герой Герман Корольов – незалежний експерт, історик, офіційний власник бензоколонки, чоловік, який живе своє самотнє, нудне життя. На початку роману він пасивний спостерігач, якому байдуже на все та на всіх: *«Мені 33 роки. Я давно та щасливо жив сам, з батьками бачився рідко, з братом підтримував нормальні стосунки. Мав нікому не потрібну освіту. Працював незрозуміло ким. Грошей мені вистачало саме на те, до чого я звик. Новим звичкам з'являлись було пізно. Мене все влаштовувало. Тим, що мене не влаштовувало, я не користувався. Тиждень тому зник мій брат. Зник і навіть не попередив. По-моєму, життя вдалось»* [22, с. 22-23]. Повертаючись додому, він змінюється. Герман бере на себе відповідальність за власне життя і лише тоді знаходить себе. Його повернення «додому» – це повернення до власної ідентичності, рідної спільноти, до коріння, яке наповнює його істиною силою. Він починає «захищати своє», і йому це вдається. У кіноадаптації Германа важче пізнати, хоч і зовнішність актора повністю відповідає опису героя. Він доволі стриманий, швидше виступає як спостерігач та носій сумніву: *«Всі ми хотіли стати пілотами. Більшість із нас стали лузерами»* [22, с. 41]. Звісно, під впливом Кочі та Травмованого він стає трохи сміливішим: *«можливо, присутність поруч зі мною серйозних людей зробили мене більш розважливим і впевненим у собі»* [22, с. 307], але у «Дикому полі» він більш закритий та не дуже рішучий. Навіть на рівні стосунків із жінками

у С. Жадана Герман не втрачає ніяких можливостей, а у Я. Ладигіна Герман нагадує несформованого підлітка, котрим керують жінки. Звісно, трансформація відчутна у обох творах, але у кінопроекції Герман не дуже розкритий, як головний герой. Відчувається, що Я. Ладигіну більше імпонували Коча та Травмований.

Коча – втілення маргінальної людини, яка попри зовнішню простоту та хаотичність зберігає власну гідність і вірність особистим принципам. Афганський фронтовик, колишній «гроза району», на перший погляд він розсіяний, безвідповідальний та забудькуватий – старий авторитет, який замолоду тримав у страху ціле місто, але тепер веде відносно спокійний спосіб життя, працюючи на бензоколонці Юри (брата Германа): *«Кочі було під 50. Як на свої роки, він був жвавий, голомозий і соціально невлаштований. На голові його довкола лисини навсібіч стриміли рештки колись розкішної шевелюри, я її добре пам'ятав з дитинства. Кочу я взагалі пам'ятав з дитинства»* [22, с. 50]. Він живе за неписаними законами товариства, для нього головними є відданість та братерство, а не соціальний статус чи вигода. У кінопроекції Коча більш трагічний та постійно занурений у свої думки. Тут він не просто друг Германа, він стає уособленням минулого, яке завжди поруч. Я. Ладигін крізь його образ передає ідею непохитності «маленьких людей» перед силами часу та будь-яких соціальних обставин, котрі можуть, загрожувати навіть життю. Постать Кочі немов цементує старий світ, у якому ще лишаяються жевріти поняття дружби, пам'яті, честі.

Ще одним важливим героєм є Шура Травмований: *«Старший за мене (Германа) років на десять. Він був живою легендою, кращим бомбардиром за всю історію фізкультурного руху в нашому місці. На початку дев'яностих ми з ним ще встигли пограти водній команді. Вихід із великого спорту став для нього важкою психологічною травмою – Травмований озлостився і розтовстів. Був невеличкого зросту і, з піжонськими вусиками та поважним пузом, скидався не так на бомбардира, як на якого-небудь клубного масажиста»* [22, с. 62]. У С. Жадана Шура дуже непостійний, суворий, мовчазний, сильний характером, різкий, невіддатливий: *«приїжджав, коли хотів, їхав, коли хотів, і робив те, що*

йому подобалось» [22, с. 63]. Жінки дуже люблять Травмованого, бо він має особливий шарм та *«дивну ауру сорокарічного пузатого жінколюбця»* [22, с. 63]. Його внутрішня роздвоєність проявляється і втечі від минулого та, водночас, неможливості розірвати цей зв'язок. Травма, пов'язана із футболом, постає як метафора втрати себе. Кіноадаптація дещо по-іншому показує Шуру. Він не Травмований, а Травма, цим Я. Ладигін спрощує образ, робить його негативно забарвленим та узагальненим. С. Жадан натякає, що не все так однозначно, та не можна сприймати Шуру лише із однієї сторони. У фільмі перша поява Травмованого одразу формує навколо нього ауру сили й загадковості. Камера фіксує його ноги, що виходять із автомобіля, натякаючи на рішучості. Упевнена хода та суворий вираз обличчя, свідчать про внутрішню стійкість і приховану напругу, проте Я. Ладигін не розкриває Травмованого повністю.

У романі «Ворошиловград» Оля – глибока та суперечлива постать: *«Була десь одного віку з моїм братом, але виглядала доволі добре, мала кучеряве руде волосся і крейдяну, мовби підсвічену зсередини лампами денного світла шкіру. Майже не користувалась косметикою, можливо, це й робило її молодшою»* [22, с. 83]. Вона працює бухгалтером у бізнесі брата, займається документами. Для неї робота на першому місці, не хоче перетинати межу із Германом, хоч між ними і виникає зв'язок. Саме із Ольгою Герман говорить про «Ворошиловград»: *«немає тепер ніякого Ворошиловграда»* [22, с. 229], хоч насправді він існує, як привид, про пам'ять, про минуле, яке нікуди не зникає. Крізь цей жіночий образ С. Жадан показує Германа куди глибшим та сильнішим, хоч жінок розкриває набагато слабше. Я. Ладигін робить куди менший акцент на образі Олі, вона у нього не дуже важливий персонаж. У «Дикому полі» жінка має кардинально іншу зовнішність. Смаглява шкіра та чорне кучеряве волосся робить її звичайною жінкою, котра живе у теплому кліматі північного Донбасу. С. Жадан спеціально виділяє її зовнішність, натякаючи, що вона особлива та не дуже вписується у простір фермерів, залізничників та рейдерів. Режисер фільму ставить Олю швидше в романтичний дискурс, хоч моментами це дуже важко притягувати до

неї. У кінострічці жінка демонструє ворожість та недовіру до Германа куди різкіше: *«Юра не продав. А ти продав би? Ти, Германе, слабак»* [22, с. 89]. Жінки у «Дикому полі» не є рушіями сюжету, вони лише частина атмосфери. Кінопроекція, великою мірою, про «пацанські розборки», та захист свого, тому жінки тут швидше як фон.

Катя, ще один жіночий образ у С. Жадана – шістнадцятирічна дівчина, яка пізнала життя із малих літ. Виникає враження, що вона не мала дитинства, була відразу сформованою і вже тоді травмованою, як і більшість героїв роману. Зовнішньо Катя у «Ворошиловграді» та у «Дикому полі» майже без змін: *«мала коротко підстрижене чорне волосся, великі сірі очі й пластмасові сережки у вухах. Були на ній світла коротка майка й джинсова спідничка. На ногах мала легкі сандалі»* [22, с. 67]. С. Жадан гармонійно вплітає її образ у канву роману, особливо важливою є її сліпа вівчарка Пахмутова, яку згодом рейдери повісять (немов передадуть цим чорну мітку у кінопроекції). Катя хоч і не сформована повністю як особистість, але вона розуміє, що треба кудись рухатись і вбивство вівчарки стає своєрідним актом переосмислення і поштовхом, хоч і плани дівчини не дуже дитячі. У фільмі «Дике поле» образ Каті майже не розкритий, виникає враження, що це просто дівчинка-підліток, яка намагається привернути до себе увагу Германа. У Я. Ладигана це просто сюжетно функціональна фігура, котра вплітається у екшн-аспект і на тлі цих чоловічої та бандитської фабули виглядає не дуже доречно.

С. Жадан суттєву увагу приділяє «дзеркальним персонажам» – це жінки Тамара і Таміла; Анджела Петровна і Брунгільда Петровна. Я. Ладигін не вводить у свій сюжет цих героїнь, проте на нашу думку, це доволі важливі герої, які символізують бінарність, роздвоєність, роздоріжжя. Вони дуже тісно існують одна із одною. Анджела Петровна і Брунгільда Петровна: *«були вони між собою чимось невимовно подібні, мов дві сестри від різних мам – обидвоє були жінками з досвідом і досвідом цим, схоже, ні з ким ділитись не збирались»* [22, с. 198-199]. Виникає враження, що Тамара і Таміла взагалі один і той же герой – це сестри-

близнючки. Тамара була дружиною Кочі, але і Таміла теж: *«Він, жук, із ними двома жив – з Тамілою і Тамарою. Він їх, здається, плував»* [22, с. 261]. Цей принцип дзеркальності, спотвореної дійсності дуже незвично працює навіть на Германові, який у романі спить з обидвома. У «Ворошиловграді» дуже багато сексуальних сцен – це можна потрактовувати як один із способів розслабитись, забутись, втекти від реальності, при чому, усі ці сцени та жінки стосуються виключно Германа. У «Дикому полі» цього набагато менше, але на нашу думку, це було зроблено не із власної волі режисера. Виникає враження, що він спеціально вводить сцену із Германом та Катею задля наближення до «Ворошиловграда». Адже у кінопроекції ця сцена виглядає штучною.

Важливе значення у романі відіграють Ніколай Ніколаїч та Марлен Владленович – кукурудзяники, рейдери з якими борються Герман та вищезгадані герої. Ніколай Ніколаїч – незреалізована «шістка», закомплексований, лузер у своєму оточенні. Він все життя намагається довести, що він авторитет і вартує чогось, проте все його існування – це суцільна насмішка та поразка: *«всі його спроби зробити все як слід закінчувались якою-небудь бідюю. Ось як тепер, всі його кинули, коли сивий урив до міста скаржитись, і військові теж урили скаржитись, залишилися самі цигани, але вони сміються з нього, з його переляканого обличчя, з його дурнуватою камуфляж, з усіх його спроб виглядати солідно й серйозно»* [22, с. 502-503]. Цей чоловік все своє життя живе із величезною образою на світ та оточення, у фінальній сцені він натискає курок та вбиває Травмованого, це як остання деталь, котра говорить про втрату усіх можливих орієнтирів. У «Дикому полі» цей герой повністю деградує. На початку він ще виглядає якимось впливовим, Герман настороженого до нього ставиться, то згодом головний герой зневажає його та починає калькувати його мову (цей прийом спочатку використовував Ніколай Ніколаїч стосовно Германа), сивий адвокат шле його подальше і Коля водій теж. Марлен Владленович – його найбільший страх, перед яким він протягом всієї кіноадаптації намагається вислужитись. Я. Ладигін не розкриває його, як образ роману, проте С. Жадан робить це дуже тонко та з іронією.

Один із найзагадковіших образів Марлен Владленович – комуніст, пастушок Ніколаїча та фермерів, той хто тримає весь північний Донбас під своєю владою. Цілковитий москаль-комуніст: *«мав сіре обличчя й злий колючий погляд, проте злість була якась неперсоніфікована, так ніби мав на собі контактні лінзи зі злісним виразом очей. Був ретельно поголений, так ретельно, що в деяких місцях шкіра на шиї мала червоні подряпини. Волосся на голові мав небагато, було воно дбайливо зализане, та й увесь він був дбайливо зализаний»* [22, с. 368], який не може зрозуміти чому «еті люди» так тримаються за ці місця: *«вбили собі в голову, що головне – це залишитись тут, головне – ні кроку назад, і тримаєтесь за цю свою порожнечу»* [22, с. 373]. У кінопроекції він один із найкраще розкритих героїв. Він говорить російською і просить Германа перейти на російську, в такий спосіб проставляє межі своєї території, хоч у С. Жадана немає цього моменту, бо у нього всі україномовні.

Одним із найглибших та найсимволічніших у романі «Ворошиловград», на нашу думку, є образ Пресвітера. Колишній наркоман, який пройшов через «особисте пекло», він повертається до життя через віру і прагне поділитися цим досвідом із іншими: *«Ми, Гера, всі тут разом, розумієш? Я знаю, про що говорю. Справа не в церкві і не в наркотиках. Справа у відповідальності. Та вдячності. Якщо в тебе це є – маєш шанс померти не останньою скотиною»* [22, с. 520]. Його постать у романі має морально-філософське навантаження – це людина, що не проповідує з позиції зверхності, а говорить з тими хто на одній хвилі болю та виживання. Він не ідеальний, але саме тому справжній – усвідомлює людську крихкість, прагне показати, що навіть у найтемнішому середовищі та часі можна знайти світло, яке допоможе не втратити людську гідність. Його образ – це моральний орієнтир для мешканців прикордоння, символ духовного очищення та віри у відродження: *«головне – лишайся з ними. Вони тебе не здадуть, у них так не прийнято»* [22, с. 520].

У кінопроекції «Дике поле» цей образ дещо спрощений та надто реалістичний. Пресвітер тут радше функціонує як етичний причал у загальному

хаосі чоловічих конфліктів і боротьби за територію/бензоколонку. Його постать не має тієї глибини, що в романі: він менше філософський, а більше життєвий – людина, яка знає, що добро й зло не мають чітких меж, але все одно обирає віру. Якщо у С. Жадана Пресвітер – символ духовного пошуку та можливості спасіння, то у Я. Ладигіна – реалістичний герой, що намагається втримати крихкий баланс між мораллю і виживанням у дикому світі.

Отже, герої у С. Жадана постають як носії травматичного досвіду. Вони вкорінені у повсякденність посттрансформаційної України, що зумовлює їхню екзистенційну напруженість. У кінопроекції «Дике поле» образи героїв спрощені – вони втрачають частину психологічної глибини. Акцент робиться виключно на зовнішній динаміці сюжету. У порівнянні з романом «Ворошиловград» у кінопроекції «Дике поле» значно узагальнено характери героїв. Герман, Коча, Шура та жіночі образи виконують виключно сюжетно-функційні ролі, тоді як у тексті С. Жадана вони постають носіями глибоких психологічних конфліктів. Загалом фільм поступається першоджерелу у відтворенні складності та індивідуальності персонажів.

2.3. Особливості художнього світу роману С. Жадана «Ворошиловград» в кінопроекції Я. Ладигіна «Дике поле»

С. Жадан відомий передусім як поет із виразною ліричною манерою, вирізняється також схильністю до схематичного оповідання, активною взаємодією зі світом та спорідненістю багатьох творів. Ці особливості його поезії створюють передумови для органічного переходу до прозового письма: «власне, йшлося не про перехід від поезії до прози, а про оформлення того життєвого матеріалу, який не вмщався в поезію, потребував об'єктивованішого представлення, укладався вже за своєю логікою» [16, с. 28]. Ця динаміка особливо помітна у романі «Ворошиловград», а кінематографічна адаптація Я. Ладигіна «Дике поле» намагається відтворити та зберегти ритміку, метафорику та багатоголосість тексту-першоджерела.

Ліричність прози С. Жадана у романі «Ворошиловград» виявляється у специфічному способі організації оповіді, що тяжіє до емоційності, інтонаційно насиченої мови та глибокої внутрішньої рефлексії: *«І що сталося із нашими мріями? Хто відібрав у нас наші квитки на небеса? Чому нас загнали на ці задвірки, я тебе питаю?!»* [22, с. 178].

Герман сприймає світ через асоціації, спогади, емоційні імпульси, що надає оповіді музичності та ритму: *«Схожі були на монголо-татар, котрі відпочивали після вдалого набігу на газові вишки Київської Русі»* [22, с. 156]; *«Грали вони грубо й азартно, сперечатися з ними ніхто не наважувався. Ніхто, крім нас. Ми грали з ними на рівних, і якщо програвали в них на полі, то обов'язково брали реванш у себе вдома»* [22, с. 151]. Пейзажі степу, урбаністичні деталі, метафоризація, мовні рефлексії героїв (півтон, короткий діалог, відчуття тиші між словами) перетворюються на емоційно-сміслові маркери, через які передаються стан людини, відчуженої й водночас прив'язаної до рідного простору: *«у пшеничних полях ховались дивні протяги, наче тварини, які щонаочі виходили з мороку на зелені вогні диспетчерської, а вранці знову забідали між стебел і ховались від пекучого червеного сонця»* [22, с. 38–39]. Метафоричність у творі тісно пов'язана із поетичним мисленням автора. Як зауважує А. Кушнір: *«Жадан має дивовижну здатність поєднувати чуттєву і дискурсивну пам'ять. Коли простір навколо тебе стає частиною твого внутрішнього досвіду. У його пам'яті багато ландшафтів, будівель, деталей, запахів, звуків»* [38]. Простір Донбасу – «територія пам'яті», де минуле й сучасне співіснують у постійній напрузі.

У фільмі Я. Ладигіна «Дике поле» ця лірична складова зберігається лише фрагментарно. Режисер намагається передати поетичну атмосферу роману через візуальні метафори: *безкрайній степ, м'яке світло, повторювані символи, порожні дороги, вітер, пил*. Кіномова зміщує дискурс із внутрішнього монологу на зовнішню дію: глибокі роздуми Германа, які у романі створюють ліричний контекст, у фільмі переосмислюються у вигляді коротких діалогів або візуальних натяків. Унаслідок цього психологічна тональність тексту, його ритмічна

музикальність і суб'єктивна інтонація великою мірою втрачаються.

Одним із центральних символів у С. Жадана є образ міста. Ворошиловград – місто, якого немає. У контексті осмислення урбаністичного топосу це питання досліджувала М. Штогрин [74]. Дослідниця зазначає, що в сучасному світі місто постає як основа онтологічного виміру людського існування. У романі художнє переосмислення простору міста набуває символічного значення, перетворюючись на сакральний простір героїв – місто-ілюзію, що «залишився лише як відбиток у пам'яті Германа та зображення на старих поштових листівках» [74, с. 36]. «Ворошиловград» як метафора часу об'єднав такі мовно-предметні знаки: *бензоколонка, ікарус, волга, мобільний телефон, піонерська кімната, журнал «Огонек»* та ін. У кіноадаптації топонім не фігурує у назві, а простір міста подано конкретно та реалістично. У Я. Ладигіна образ Ворошиловграда втрачає символічну та ліричну функцію.

У С. Жадана територія заправки – символ боротьби, місце зустрічі, точка перетину життєвих шляхів, маяк, межа між світом безтурботним та світом вибору, який Герман робить: *«нікуди я не поїду. Я на своєму місці»* [22, с. 288]. У кіноадаптації це швидше головна із локацій, але аж ніяк не основне точка. Образ більш спрощений та функціональний.

У романі «Ворошиловград» важливим є образ дороги, як метафори життєвого шляху, вибору, невизначеності і руху часу: *«довго стояв під теплим небом, коло нічної траси, схожої на нічне метро»* [22, с. 31]. Дорога не найкращої якості, що може слугувати натяком на нелегкий життєвий шлях героїв. У кінопроекції її символічна глибина дещо редукована. У Я. Ладигіна це більше візуальний елемент, який сполучає локації. Дорога тут позбавлена філософських конотацій.

Літерний потяг один із найбільш метафоричних елементів роману «Ворошиловград». Він їздить без розкладу, рухається по неіснуючій старій колії, яку будували на випадок війни – потяг-привид: *«незабаром потяг зник, і лише запах нагорілого заліза нагадував, що він тут узагалі колись проїжджав»* [22, с. 378]. В

цьому ж дискурсі і залізниця – символ радянського минулого, що немов ненаситна змія повзе українським Донбасом, намагаючись, немов павук, обплутати його своїми старими рейками. В. Нестеренко зазначає: «для України залізниця стає символом підкорення степу» [48, с. 56]. Залізні (від «залізної» епохи) пута дуже ліризуються у Жадана, проте у Ладигіна потяг-привид втрачає свою метафоричність та загадковість. Тут потяг доволі реалістичний та функціонує як динамічна складова кінопроекції.

Образ кордону у С. Жадана виконує функцію наскрізного символу, який формує філософську основу роману. Це не лише географічна межа між територіями, а й межа між світоглядами. Для Германа кордон стає місцем вибору і важливо те, що він його не перетинає як і в прямому так і у переносному значенні. Це і межа між минулим та теперішнім, між байдужістю та причетністю до власного коріння. У С. Жадана кордон дуже метафоризований: *«тварини переходили кордон, сторожко озирючи наповнену диханням долину, де раптом з'явилося безліч тіней, що перебігали через високий насип, забігаючи в чужу країну, ніби в літнє море»* [22, с. 324]. У «Дикому полі» кордон трансформується у просторовий мотив – лінію степу, горизонт, який тягнеться у безмежність. Кінопроекція зберігає метафоризацію С. Жадана – це фізична залізна лінія розділу і місце духовного прозріння, де Герман отримує ще один шанс переосмислити все.

Однією із ключових відмінностей між романом «Ворошиловград» та кіноадаптацією «Дике поле» є мова героїв, яка відображає концепти ідентичності, культурної пам'яті та соціальну приналежність героїв. У романі всі персонажі є україномовними. Така однорідність мови створює уявний простір єдності, де українська мова постає не лише як засіб комунікації, а як спосіб самоідентифікації, спроба повернення до власного голосу. Це своєрідна «жаданівська утопія». У фільмі «Дике поле» мовна ситуація ускладнюється: лише кілька персонажів говорять українською – це Герман, Пресвітер, Катя та Гнат Юрович. Усі інші герої користуються російською або суржиком. Такий розподіл не випадковий, адже відображає соціолінгвістичну реальність сходу України. Герман, освічений історик, який приїхав із Харкова, є носієм української

ідентичності, сформованої під впливом інтелектуальної свободи. Катя, натомість, ще підліток – «чиста» у своїй мові, не зіпсута ідеологіями. Її українська звучить у кінопроекції Я. Ладигіна як природна, беззахисна, щира. Гнат Юрович, колишній директор нафтобази, почесний громадянин міста теж говорить у фільмі українською. Він представник тієї генерації, що зберегла культурну гідність та інтелігентність попри політичний тиск.

Особливу увагу акцентуємо на образі Пресвітера – людини віри, яка використовує українську мову у кінопроекції не як інструмент самовираження, а як духовний код. Його лексика – символ внутрішньої свободи, здатності до морального вибору. На противагу цим героям, другорядні персонажі говорять суржилом та російською мовою, що вказує на вплив радянського минулого та поступову втрату мовної автентичності.

С. Жадан пояснює це тим, що мова у фільмі має важливий психологічний вимір: вона показує, як персонажі налаштовані щодо головного героя: «Ті, які намагаються перейти на українську, висловлюють цю симпатію, а ті, хто вперто ні – його блокують...бо мова важливий елемент комунікаційної ідентифікації» [50]. У кінопроекції «Дике поле» мова перетворюється на соціальний маркер: освічені та духовно цілісні персонажі спілкуються українською мовою, тоді як інші залишаються у полоні зрусифікованого мовного простору.

Роман «Ворошиловград» є глибокою алегорією на взаємини України та Росії, яка упродовж століть намагалась підпорядкувати нас політично, культурно і мовно. У цьому контексті стійкість Германа набуває символічного значення, особливо у протистоянні із Марленом Владленовичем (уособлення пострадянської системи), який немов змії спокусник намагається підкупити його обіцянками вигоди та «порядку»: *«не потрібно рогом упиратись. Коли тобі щось пропонують...»* [22, с. 373]; *«ну, може, тобі від мене щось треба»* [22, с. 369]. У кінопроекції Я. Ладигіна цей конфлікт працює на контрастах світла й тіні, кольоровому (відтінки бліді, вицвілі) ефекті та ритмі монтажу. Головну ідею режисер зберігає: людину неможливо купити, якщо вона пам'ятає себе.

Іронія у тексті є одним із головних художніх засобів, крізь який С. Жадан розкриває парадоксальність буття людини на пострадянському Донбасі. Це працює на рівні поєднання героїчного та абсурдного, буденного й сакрального. С. Підпригора зауважує: «іронічний дискурс дозволив автору звільнитися від тягаря тоталітарної системи, відновити спровофановані морально-етичні цінності» [51, с. 194]. Герман опиняється в ситуації, де боротьба за бензоколонку стає боротьбою за сенс життя – іронічною метафорою захисту власної території, ідентичності, пам'яті. У «Дикому полі» іронія візуально-пластична. Тут контраст між епічністю зйомки й абсурдністю подій: кадри степу контрастують із комічними діалогами, сцени насильства із гротеском. Правила життя серйозні, але і водночас безглузді – майже абсурдні, адже все працює на контрасті: *«задні дверцята відчинились, до мене вихилився голомозий чоловічок у легкій тенісці й білих штанях. Вчора його не було. Посміхнувся до мене всією своєю металокерамікою. З машини, втім, не вийшов»*. [22, с. 93].

Екзистенційну естетику в романі «Ворошиловград» простежуємо крізь призму буття людини в умовах постколоніального суспільства, де немає місця моралі. Герман проходить складний шлях від моральної відчуженості до усвідомлення необхідності повернення, прийняття відповідальності й пошуку власної ідентичності, себто свого місця у світі: *«якось так сталося, що справа не лише в мені і, так чи інакше, потрібно тепер усе це розгрібати. Тому що, так чи інакше, йдеться не лише про мене. Йдеться про якісь важливі речі, важливість яких я для себе, можливо, ще не до кінця розумію...»* [22, с. 214]; *«нікуди я не поїду. Я на своєму місці»* [22, с. 288]. Головний герой заглиблюється усередину себе і через образи безлюдних доріг напівзруйнованих будівель, безмежних степів бачить свою «внутрішню пустку». Режисер чудово передає стан Германа у «Дикому полі» через розмитий горизонт, пил, вітер, темряву ночі, туман. Герой зупиняється на межі, але Я. Ладигін розкриває це за допомогою сценічних засобів, а не завдяки екзистенційним монологам, як у С. Жадана.

С. Жадан містифікує текст: ілюзії, видіння, марення працюють на рівні

сюрреалістичного елемента (постаті із туману, зниклий безслідно брат, переселенці-мігранти, дві сестри). Межа часу повністю розмивається. Минуле влітається у теперішнє, матеріалізується у привидів, які є метафорою травматичного досвіду, що постійно повторюється. Дві сестри-близнючки – символ подвоєння реальності, що відповідає стану самого суспільства, яке живе на межі між Україною та Росією. У кінопроекції всі ці концепти дуже спрощені.

Я. Ладигін не робить на них великого акценту, він використовує кліше із кіноіндустрії задля залучення масового глядача, який прагне не високої філософії, а «вина та видовищ». Він ставить суттєвий акцент на фінальній сцені, коли Пресвітер робить фокус та видихає полум'я. Цей прийом перетворює побутову реальність кінопроекції на міф. Виникає враження, що Пресвітер (як посередник між Богом та людиною) спалює цей світ: *«нахилився, поправити шнурівку, випростався. Підніс долоні для молитви і раптом видихнув зі своєї горлянки синьо-рожевий язик полум'я, обдаючи всіх гарячим вогнем і солодкою, невимовно щемкою радістю»* [22, с. 545]. Цим актом він відкриває простір для нового початку. Ключовою у темі екзистенційності є фінальна сцена фільму, де Пастор (Отець у фільмі) дихає вогнем. Цей прийом – акт очищення, відродження, але і він залишає читачеві/глядачеві багато питань. Відкритий фінал, себто незавершеність вибору підкреслює екзистенційний вимір кінопроекції – людина завжди буде шукати відповідь, залишаючись у процесі самовизначення.

Образний світ роману С. Жадана «Ворошиловград» надзвичайно багатовимірний: тут поєднано поетичність, філософські роздуми, внутрішні конфлікти, відчуття втрати, пошук себе. Кожен герой – символ певного екзистенційного стану. У кіноверсії Я. Ладигіна «Дике поле» ця складна багат шаровість спрощується. Режисер не прагне передати всі підтексти світу С. Жадана, а фокусує увагу на зовнішньому конфлікті – боротьбі за заправку, яка стає головною сюжетною лінією. Фільм набуває рис істерну, історії про «пацанські розборки», де головне гасло – «захищай своє». На відміну від роману, де таких життєвих і філософських гасел дуже багато, кінопроект пропонує більш

масовий, видовищний, але спрощений варіант, у якому відчувається втрата тієї поетичної глибини, що робить світ С. Жадана по-справжньому особливим.

Отже, у романі С. Жадана «Ворошиловград» герої постають як багатовимірні персонажі, для яких важливими є внутрішні переживання, пошук себе та осмислення екзистенційних проблем та пізнання простору Донбасу як символічного та пам'ятного середовища. Особлива увага приділена символам: місту, дорозі, залізниці, кордону, заправці, які відображають життєві вибори та переживання героїв. У кінопроекції Я. Ладигіна «Дике поле» лірична та метафорична складова спрощені: фокус зміщено на зовнішні події та конфлікти, а психологічна глибина персонажів значно редукована. Сюжет кінопроекції більш видовищний, проте він значно поступається роману у складності та поетичності.

Висновки до розділу 2

Застосування трансформаційного та онтологічного інтермедіальних підходів (за Й. Шрьотером) до аналізу С. Жадана «Ворошиловград» та кінопроекції Я. Ладигіна «Дике поле» дає нам змогу простежити специфіку трансформації та зіставлення літературного тексту із цариною кінематографу. Роман проектується на багаторівневий хронотоп, поєднує урбаністичні мотиви, концепт історичної пам'яті, екзистенційні пошуки, іронічну оптику та сучасну проблематику. У кіноверсії ці смислові площини трансформуються. Фільм робить акцент на фабульній основі та зовнішній динаміці, що великою мірою спрощує кіноадаптацію.

Образна система у екранізації теж кардинально трансформується. Кіномова передає лише ті аспекти, які вона має змогу відтворити у екранній площині, тоді як психологічна полівимірність та асоціативне мислення, що бачимо у прозі С. Жадана, лишаються поза кадром. «Дике поле» – це новий, кардинально інший твір, який формує власну естетику, що орієнтується на масового реципієнта. Такому адресату не потрібна багатопланова текстуальна гра, характерна для роману «Ворошиловград». Кінопроекція Я. Ладигіна програє літературному

джерелу в аспекті смислової наповненості: він звужує кут зору лише до одного із основних спектрів першоджерела, тоді як роман функціонує на рівні поліфонічної структури, відкритої до безлічі варіацій прочитань і потрактувань.

РОЗДІЛ 3. ТВОРЧІСТЬ СЕРГІЯ ЖАДАНА В ТЕАТРАЛЬНІЙ РЕЦЕПЦІЇ

3.1. Театральна інтерпретація творів С. Жадана: вистава «Покоління Пепсі»

Упродовж століть театральна царина лишається одним із найпотужніших способів осмислення людського досвіду. Вона активно функціонує із літературою, кінематографом, музикою, живописом, створюючи єдиний мистецький простір. У контексті взаємодії літератури і театру проявляється трансформаційна інтермедіальність, що полягає в адаптації літературного тексту до сценічного середовища та онтологічна, що виявляє специфіку літературного медіума шляхом його порівняння із театральною інтерпретацією [92]. «Феномен театру поєднує різні мистецтва, взаємодія та нашарування яких відбувається на основі літературного художнього тексту, здебільшого призначеного для виконання на сцені (п'єси)», – зазначають дослідниці С. Кочерга і О. Вісич [37, с. 59]. Творчість С. Жадана, як феномен української літератури, стала викликом для режисерів. «Жадан пише з непідробною іронічною симпатією до простої людини і одночасно філософським підтекстом, а головне – з невід'ємним абсурдизмом, який змушує згадати Джозефа Хеллера і Ярослава Гашека. Він знає – не знайти джерела для гротеску кращого, ніж ідіотизм нашого повсякденного життя» [52]. Його поезії та прозі характерні вуличний ритм, емоційна напруга та жива енергія, на яку неможливо не купитись: «Жадан як поет і в прозовому тексті чудово передає широкий спектр емоцій, зокрема легке занепокоєння, хвилювання, обурення й праведний гнів, але коли вдумуєшся, з приводу чого увесь цей галас зчиняється, розводиш руками» [67, с. 210]. Вищезгадані особливості роблять тексти письменника актуальним матеріалом для сцени. (Перелік вистав у Додатках).

Вистава «Покоління Пепсі», Театру на Печерську, створена за мотивами творів С. Жадана. Через театральну царину вона вдало демонструє осмислення соціокультурного досвіду покоління 1990-х. Постановка акцентує нашу увагу на процесі формування пострадянської ідентичності крізь призму художнього

синтезу літератури та театру. Режисерка вистави, В. Літкевич, змогла показати на сцені колективний портрет людей, що формувались на зламі системи: просто таки лишилися кинутими напризволяще.

На перший погляд, назва вистави «Покоління Пепсі» може викликати асоціації з комерційною галуззю та масовими західними брендами. Проте під час глибинного аналізу відчитуємо символічний та соціокультурний аспект. Вищезгадане поняття втілює ціле покоління, яке формувалося у перехідний період 1990-х років: «Pepsi почала пропагувати ідею про нове покоління, яке є вільним від маніпулятивних, споживацьких повідомлень у засобах масової інформації» [34]. Саме над цією тезою іронізує С. Жадан та режисерка В. Літкевич, яка зберігає «жаданівський шлейф» у виставі. Цим самим, на нашу думку, робить виставу повноцінною та довершеною, хоч вона і формується за мозаїчним принципом. Тут синтезуються поезія, проза, музика, відео та елементи документального театру. В такий спосіб твориться поліфонічна картина епохи, яка дозволяє куди глибше заглянути у твори автора.

До вистави увійшли тексти з поетичних збірок і прозових творів С. Жадана: «Гімн демократичної молоді», «Мій старий», «Китобой», «Біг Мак», «Жмур», «Дихає ночі», «Пам'ятаєш», «Ще по зимі лежать померлі в озерах» «Герої, апостоли, жінки, міста», «Що з ними буде, коли вони всі повернуться...» та інші. Тексти вибудовують мозаїчне тло, яке показує життя героїв від періоду дитинства до зрілості. Вистава побудована за принципом колажу. Фрагменти змінюють один одного без чіткої лінійної фабули, створюючи ефект змішаного потоку спогадів. Постановка працює на рівні контрасту, адже спостерігаємо дуже швидко, та, моментами, штучну, зміну. Після комічних сцен і уїдливих жартів глядач стикається із болем, розчаруванням, емоційним шоком, внутрішньою порожнечою героїв. Виникає враження, що герої одягають маски, прикриваючись іронією та сарказмом, жартуючи та сміючись один над одним, насправді ж вони зламані. Ці травми живуть всередині кожного із них від самого дитинства, хоч тоді вони і не бачили їх.

Вся вистава побудована за принципом градації, де фінал – гучний «бум» і все. Режисерка дуже тонко захоплює та передає ідеї С. Жадана: *«Всі ми хотіли стати пілотами. Більшість із нас стали лузерами»* [22, с. 41]. Постійна зміна емоційних реєстрів створює відчуття життєвої правдивості, де сміх і сльози межують буквально пліч о пліч. Важливу роль відіграє відеоряд, що моментами виступає як повноцінний персонаж вистави. Він проєктується позаду акторів, відображаючи їхні спогади, мрії, зруйновані ілюзії. Актори взаємодіють із відеотлом, що створює ефект «подвійної сцени», коли минуле й сучасне переплітаються в одному часовому просторі, і будують новий світ, а відповідно і новий сенс. Це відсилає до культури покоління 1990-х, яке жило під впливом телевізійних образів, реклами та попкультури.

Герої вистави – Валюня (Григорій Бакланов), Толік Гавриленко (Дмитро Усов), Льоха (Руслан Сокольник), Іван Вересневий (Портянко Ігор / Юрій Вутянов), Алік Заїка (Григорій Наумов), Богигя Калі (Шеляг Марина / Снісаренко Поліна). Ці люди живуть між радянською тінню та розмитим світлом незалежної України. Вони шукають своє місце у світі, який постійно змінюється, але не зрозуміло у яку сторону. Валюня – уособлення наївності та зламаних мрій юності. Він зневірився, але прагне зберегти свою людяність. Толік Гавриленко – символ відповідальності покоління, що пройшло через війну й втрати. Льоха – побутовий цинік, людина яка приховує розчарування за іронією та гострим сарказмом. Іван Вересневий – мрійник та романтик, який ніяк не може «вписатись» у хаос реальності. Алік Заїка – типове «дитя 90-х», людина дії, яка прагне вижити у тогочасному божевіллі. Найзагадковішим для нас є образ Богині Калі, яка постійно присутня на сцені, але не говорить жодної репліки. У міфологічному сенсі вона захисниця від зла, що уособлює руйнування і відродження. У виставі «Покоління Пепсі» Калі символізує внутрішню силу, здатну знищувати химерних людських демонів, звільнити людину від ілюзій та страхів. Вона постійно п'є пепсі. Цим режисерка зберігає тонкий «жаданівський сарказм». Пепсі тут – символ масової культури і фальшивої втіхи. Напій приносить короткочасне задоволення, але воно швидко минає. Тут натяк і на залежності, і на людські слабкості, і на маніпулятивні кліше, що тримають під контролем весь світ.

Сценічні тексти С. Жадана у виставі апелюють передусім до емоційного сприйняття. Поезія виконує функцію очищення – катарсис через співпереживання. Один із найсильніших моментів вистави – декламація вірша «Мій старий», у якому герой згадує батька, що пішов на війну: *«Сидить на ліжку навпроти і кличе мене до помсти»* [23, с. 27]; *«В тебе немає, малий, ні спадщини, ні країни, і всі твої друзі, малий, згоратимуть, мов комети, блукатимете, як цигани, зникнете, як караїми, раз уже все прогнило, спробуй хоча б нормально померти»* [23, с. 28].

Жаданівські тексти у виставі не просто ілюструють певну епоху – вони спонукають до усвідомлення. Режисерка не випадково ставить тексти у певний порядок: від легших і до найболючіших. Уся вистава побудована за схожим принципом. Від періоду покоління пепсі і до сьогодні. Такий режисерський прийом у постановці «Покоління Пепсі» відображає не лише внутрішній стан людей 1990-х, а й сам процес формування поетики С. Жадана. Його творчість виростає з досвіду самоізоляції у власному просторі, який стає єдиною можливою формою свободи. Автор не романтизує пострадянську естетику й не підживлює ностальгії за СРСР – навпаки, він показує самотність і замкненість молодої людини, змушеної тікати від ворожого соціального середовища у внутрішній світ. У контексті вистави «Покоління Пепсі» ця ідея набуває суспільно-рефлексивного звучання. Постановка акцентує на тому, що вибір, зроблений поколінням 1990-х визначив подальший шлях країни – шлях, який привів до війни, корупції, соціальної деградації втрати територій та втрати близьких на війні. «Покоління Пепсі» пропонує глядачеві осмислити сучасні реалії, як результат колективного морального компромісу минулого. Фінальні тексти, які декламують актори, функціонують як етичний маніфест. Тут відчуваємо агітацію до самозаглиблення та саморефлексії. Повідомлення для глядача таке: «ти сам несеш відповідальність за власний вибір, як особистий, так і національний».

Отже, вистава трансформує твори С. Жадана у публічний акт самоусвідомлення. У репліках акторів звучить заклик не лише до спогадів про минуле, а й до переосмислення його наслідків. Лише у такий спосіб українська нація зможе виправити помилки історії.

3.2. Особливості поетики тексту п'єси «Хлібне перемир'я» і тексту постановки

Театральна інтерпретація текстів дає змогу відчитати твори не лише на літературному рівні, але і простежити як інша мистецька царина оживлює написану подію, перетворюючи її у реальну дію. У цьому контексті нашу увагу привертає поки що єдина драматургічна спроба С. Жадана, яка має назву «Хлібне перемир'я» (2020). Її сценічне втілення здійснив Київський Академічний Театр драми і комедії на лівому березі Дніпра, під режисурою С. Жиркова. Взаємодія п'єси та театральної постановки дозволяє нам простежити як літературна складова вплітається у театральну, завдяки чому текст набуває нового дихання та яскравішого потрактування.

С. Жадан зауважує: «Це історія про літо 2014 року, про перше літо російсько-української війни, про літо, власне, мабуть, найбільш жорстоке, найбільш криваве, коли відбувалися найбільші бої» [2]. Період так званого «хлібного перемир'я», пов'язаний із тимчасовим затишшям у зоні бойових дій. Формально це зроблено для того аби українські фермери змогли зібрати врожай, але фактично російська сторона використовує цей час для перегрупування сил та відновлення ще сильнішого наступу на українські землі у 2014 році. Події розгортаються на Луганщині, у маленькому містечку, яке опиняється на межі: міст до цивілізованого світу підірвано, із однієї сторони річка, з іншої вогонь, адже горять українські поля.

Толік та Антон – головні герої, у яких помирає мама. Толік жив із мамою все життя, а тепер лишається сам. Через воєнні дії він не може поховати тіло матері, що постає метафорою старого світу. Бачимо, що цей світ мертвий, але не відпущений повністю, герої ще не вирішили усіх питань із ним. Толік застрягає на межі цих світів, застрягає у будинку без даху. Він розуміє, що треба відпустити, але не може. Режисер у виставі «Хлібне перемир'я» допрацьовує моменти, де С. Жадан ставив три крапки. Він намагається усе пояснювати. Фотографії, завдяки яким ми довідуємось про героїв куди більше, аніж дозволяє відчитати С. Жадан у

п'єсі, стають своєрідними маркерами пам'яті як у тексті, так і у виставі. Повною протилежністю Толіка є його старший брат Антон, який навпаки приїжджає ззовні у це закрите середовище. Він теж не може знайти тут місця. Бажання втекти звідси – це ілюзія свободи, адже втекти ніяк не вдається. Простір двоповерхового будинку, у якому відбувається дія, нагадує мишоловку, де кожен замкнений у своїй в'язниці.

У п'єсі «Хлібне перемир'я» простежуємо значну кількість образів-символів. Міст у С. Жадана уособлює зв'язок між «своїм» та «чужим» – це єдина нитка котра сполучала «той» і «цей» світи, проте тепер її немає. Герої лишаються по той бік, річка слугує своєрідним кордоном. У виставі цей образ теж доволі якісно обігрується, проте режисер не додає йому нових значень.

Ще один цікавий образ – пошта, як залишок, спомин про колишню комунікацію. Пошти нема, отже і комунікації теж немає. Лишається лише Рінат «*поштальйон без пошти*» [31, с. 107], який не знає як йому далі жити. У С. Жиркова Рінат куди експресивніший та емоційніший аніж у першоджерелі. Постановка поглиблює авторський задум, зосереджує увагу на вразливості персонажа. Виходячи за межі тексту С. Жадана режисер наділяє його яскравішими та складнішими рисами, як і пошту. Вона стає символом залишкового зв'язку. Важливими є повідомлення та монологи героїв. Якщо С. Жадан лише побіжно вводить їх у контекст, С. Жирков акцентує на них особливу увагу. Моментами герої говорять у порожнечу, кричать, співають, проте відповіді немає. Виникає враження, що герої безсильні та самотні.

Шуба – образ втраченої материнської любові та тепла. Вона валяється у шафі, до якої нікому немає діла. Ця річ працює як елемент, що повертає героїв у мирні та великою мірою безтурботні часи. Не дуже доречно говорити, що часи у які проходило дитинство Толіка та Антона були легкими, але тоді не було війни, котра тисне куди сильніше, аніж скрута та холод. У виставі шуба набуває куди глибшого потрактування. Тьотя Шура описує цю річ, натякаючи на сильний зв'язок її із цим домом та сім'єю. Антон та інші герої часто одягають її у виставі,

намагаючись у такий спосіб хоч якось відчутти тепло мертвої, всіма забутої, матері. Рушниця – образ, котрий додає напруги, це втілення влади, постійне нагадування про війну, що триває і під час перемир'я. У виставі рушниця не просто елемент сюжету – це психологічний тригер. Коли вона з'являється, герої панікують та втрачають здоровий глузд.

Загублений паспорт матері – образ втраченої ідентичності. В умовах війни герої лишається безправними, вони не ідентифікуються як громадяни України чи Росії – вони на межі світів. В цьому контексті працює і концепт народження та смерті. Одна подія підкреслює неминучість іншої. Мама помирає, а Машка виношує дитину, яка ще не народилась і хтозна чи народиться, але елемент циклічності тут зберігається і на рівні тексту С. Жадана, і на рівні постановки С. Жиркова.

У п'єсі «Хлібне перемир'я» двері – це образ переходу, межовий простір між безпекою та небезпекою, життям та смертю, домом та зовнішнім хаосом. Герої постійно зачиняють та відчиняють двері, намагаючись контролювати кордони: *«рішуче відчиняє двері, заходить досередини, причиняє двері за собою. За кілька секунд вивалюється назад, зачиняє за собою двері...»* [31, с. 17]. У такий спосіб твориться ілюзія безпеки, якої в дійсності немає. У постановці двері – один із центральних елементів простору. Їх двоє у С. Жиркова: одні постійно лишаються причиненими, що створює ефект постійної загрози (Можливо там постійно стоїть хтось). За допомогою світла та звуку режисер підсилює містичність цього символу. Як тільки хтось приходить, чи відчиняє їх виникають короткі спалахи та підсилюються шуми назовні. Великою мірою цей метафоричний символ накладається і на саму Україну, яка стоїть на порозі між минулим та майбутнім, на межі війни та затишся (хлібного перемир'я).

Герої постійно взаємодіють, говорять, але кожен лишається самотнім, у своєму світі. Вбачаємо елементи характерні «театру абсурду» – герої не чують один одного, не розуміють. Єдине, що їх об'єднує – війна, яка постійно ходить навколо будинку та щоразу намагається до нього увірватись крізь прочинені двері.

Виникає враження, що автор закидає своїх героїв у смертельний лабіринт, із якого вибратись майже неможливо. Лише Толік розгадує ребус та руйнує усі перешкоди, адже якщо С. Жадан не дає підказок, то С. Жирков куди поблажливіший у цьому плані. Нас особливо цікавить розбомблена стеля, крізь яку герої намагаються розглядати зірки. Саме вона є, на нашу думку, єдиним гідним виходом із «жаданівського лабіринту». У фінальній сцені автор та режисер розходяться: у п'єсі Толік бере рушницю та йде «нагору до мами» (потраковуємо це як акт самогубства): *«відчиняє шафу, дістає звідти снайперку. Повільно підіймається нагору, заходить до маминої кімнати. Двері лишає відчиненими»* [31, с. 125–126]. У постановці «Хлібне перемир'я» героя накривають білим сукном і він лежить під величезною дірою у стелі, що теж символізує смерть (воз'єднання із матір'ю).

У п'єсі С. Жадана відчитуємо властиву лише для нього манеру написання текстів, яка характеризується обірваністю, різкістю, фрагментарністю, контрастністю та постійною нервовою пульсацією, що тримає читача у напрузі: *«Мене лодкою надувною перевезли. Сюда ж із центру тепер не доберешся. Така дорога була, стріли її всім миром. А міст? Його ж коли відкривали, митрополит приїжджав, освячував. Все розбили, джип забрали...»* [31, с. 75]; *«Ну а далі почалось. Спочатку ніхто не знав, що робити. Ну стріляють один по одному, хай стріляють. У нас тут один друг таксував, возив народ на велику землю через пости. Під обстрілами»* [31, с. 75]. У постановці режисер зберігає деталі, які набувають нового куди глибшого сценічного звучання. С. Жирков робить акцент на недоречних паузах, уривчастих репліках, неповних фразах. У такий спосіб вибудовується нова, куди містичніша модель драматичного дихання. Елементи komponуються як мозаїчні уламки втраченої цілісності, що слугує безпосереднім натяком на воєнний період.

Мова героїв спрощена, із елементами суржику, але дуже метафоризована. Простими словами герої говорять про страшні та складні речі: *«Да нема в мене мами, Вася. Сирота я тепер. Ти тожє, кстаті»* [31, с. 24]. У виставі діалоги працюють на рівні контрасту. Актори говорять майже пошепки, а потім

починають кричати, немов під тиском. У такий спосіб режисер фіксує психологічну напругу, яка тримає глядача впродовж всієї вистави.

Важливою у цьому контексті є гра кольорів. У тексті С. Жадана переважають сірі, бурі, графітні кольори, що асоціюються у читача із втомою, руїною, вицвілістю. Сірий – колір зупинки часу, де все завмирає між минулим та теперішнім. Світло у тексті з'являється переважно у спогадах. Основна дія відбувається у сутінках, димові, напів мороці, що дуже гармонійно вплітається у тематику війни. У постановці С. Жиркова колористика яскравіша. Переважають сіро-коричневі тони. Відтінки змінюються залежно від сцен, від акцентів, які дуже влучно проставляє режисер. Зауважуємо багато червоних та жовтуватих відблисків, які символізують тут вогонь, кров, хліб. У постановці Київського Академічного Театру драми і комедії на лівому березі Дніпра вбачаємо тонкий натяк на контрасти. Теплі тони, яких набуває простір під час ретроспекції в безтурботне минуле, символізують пам'ять про мир, якого тепер немає. Бачимо, що колір тут виконує функцію емоційного резонатора, через який ми краще відчитуємо закодовані ідеї першоджерела.

У виставі спостерігаємо інтертекстуальні елементи. Режисер імпровізує та додає до постановки ліричні тексти С. Жадана («Перші дні листопада...»), яких немає у п'єсі. Ці емоційні акценти гармонійно вплітаються у канву театрального варіанту тексту, розширюючи художній простір першоджерела. Відбувається взаємодія прозового та поетичного рівнів, що формують нову системну площину, додаючи тексту медитативного шлейфу.

Висновки до розділу 3

Театральні інтерпретації текстів С. Жадана демонструють принципи трансформаційної та онтологічної інтермедіальностей [92]. Аналіз театральних інтерпретацій текстів С. Жадана демонструє, що сценічне мистецтво вдало переосмислює та увиразнює авторську поетику. Театр не лише відтворює сюжетну та образну структуру, а й створює новий пласт художнього прочитання. Тут

поєднуються слово, пластика, звук, сценічна естетика. Синтетичність вводить нові смислові горизонти, пропрацьовуючи їх куди краще, аніж, навіть, першоджерело. У виставі В. Літкевич «Покоління Пепсі», режисерська трансформація актуалізує ритміку та фрагментарність, що створює ефект «живого свідчення» епохи.

Постановка С. Жиркова «Хлібне перемир'я» демонструє інакший тип сценічної адаптації. Тут простежуємо тонке занурення у психологічний та емоційний шари твору. Режисерська мова органічно накладається на мову першоджерела, розширюючи її емоційний потенціал та поглиблюючи смислове поле.

Театру вдається зберегти автентичність стилю С. Жадана. Театральний світ вибудовує простір, де слово С. Жадана оживає, набуваючи тілесності та об'ємності.

РОЗДІЛ 4. СЕРГІЙ ЖАДАН ЯК МЕДІАФІГУРА У ПРОСТОРИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

4.1. Автоінтермедіальність у творчості С. Жадана: проєкт «Жадан і Собаки» як феномен інтермедіальної взаємодії

В. Кандінський зауважує: «Свідомо чи несвідомо митці поступово звертаються переважно до свого матеріалу, перевіряють його, кладуть на духовні терези внутрішню цінність елементів, з яких може творити їхнє мистецтво. І з цього прагнення випливає природний наслідок – порівняння власних елементів з елементами іншого мистецтва» [45, с. 7]. В таких випадках автор постає не лише творцем, але й інтерпретатором своєї ж творчості у різних мистецьких площинах. Виникає доволі цікаве та малодосліджене явище самоінтерпретації. У деяких моментах ця практика поглиблює задум першоджерела, адже автор-інтерпретатор артикулює до ключових тем, наголошує на головних аспектах твору. Водночас трапляються випадки коли самопереосмислення створює нову сенсову площину, що може перевершувати першоджерело, або ж може бути його невдалою пародією.

Вважаємо доречним синонімізувати поняття «самоінтерпретація» із близьким для нас терміном «автоінтермедіальність», оскільки обидва передбачають авторську обробку власного твору в різних мистецьких вимірах. У нашому розумінні автоінтермедіальність – це процес авторського самоперекладу або трансформації власного твору із однієї мистецької царини в іншу, де автор працює як творець і трансформатор своєї ж мистецької спадщини. Він не лише переносить зміст та художню основу тексту, але й творить нову форму, на ґрунті чого виникає вторинний, але сенсово пов'язаний продукт. Цей підхід працює на глибшу рефлексію автора, бо він діє не як сторонній суб'єкт, а як єдиний, що може найповніше розкрити власний задум.

Яскравим прикладом цього феномену є С. Жадан, який часто трансформує власні твори. Його поетичні тексти інтерпретуються у пісні, а декламації віршів на

сцені стають перформенсами. Особливо цінним для нас є широковідомий проєкт «Жадан і Собаки», де можемо вести мову про міжмистецьку взаємодію. Організатори літературного фестивалю *Hay Festival* у Великій Британії зауважили: «Ска-ансамбль «Жадан і Собаки» з шести учасників – це гурт, який визначає музичну сцену сходу України» [14]. Їх виступи запалюють стадіони, формуючи сильний емоційний та культурний резонанс, який виростає на межі синтезу літературного та музичного вимірів.

Проєкт «Жадан і Собаки» налічує п'ять студійних альбомів. Він здобув широку популярність в Україні та за її межами. Гурт постійно виступає на сцені, проводить міжнародні тури, та з 2014 року активно демонструє свою громадянську позицію, підтримуючи ЗСУ та організовуючи постійні збори на армію. Гурт «Жадан і Собаки» позиціонуємо як багаторівневу структуру, де поєднуються різні коди: літературні, музичні та перформативні. Провідною тут визначаємо літературну основу, зокрема ліричні тексти автора, що завжди вирізняються на тлі інших. Р. Харчук вважає, що вірші С. Жадана експресивні, здатні викликати широкий спектр емоцій у читача – від хвилювання до щирого гніву [67, с. 210]. Ця напруга й багатозаровість поетичного звучання знаходить нове потрактування у таких піснях гурту «Жадан і Собаки», як «Автозак», «Натаха», «Троєщина», «Тьолка барабанщика» та ін. У цих інтерпретаціях музика переводить внутрішню динаміку тексту в зовнішню – звукову та ритмічну. Вірші, у яких простежуємо протестні мотиви, соціальну чутливість та урбаністичну меланхолію набувають ефекту колективного переживання. Поетичні образи С. Жадана переходять у жанри репу, панк-року та ска, підсилюючи відчуття руху та свободи.

«Реп – це жанр популярної музики, що виник у афроамериканській вуличній культурі. Виконавці такої музики послуговуються манерою подачі тексту ритмічним проговоренням слів замість звичного нам співу. Тематика реп-композицій часто пов'язана із реаліями та проблемами міського життя» [99]. Етимологічно термін «реп» (анг. *rap*): «удар, стук по твердій поверхні, який

творить швидкий та чутний звук, задля привернення уваги» [99]. Згодом це явище трансформується у музичний контекст, означаючи «ритмічне промовляння тексту під біт» [91].

Жанр панк-року теж позиціонуємо, як культуру протесту, що міксує швидкий темп, агресію та примітивну структуру. Є. Васильчук акцентує, що: «панк-рок пропонував створити альтернативний світ рок-музики, який не потребував значних витрат на придбання музичної та рекордингової апаратури...» [8, с. 172-173].

Музику ска визначаємо, як жанр, який поєднує африканські ритми, джазові інтерпретації, карибську легкість. «Тексти зазвичай політизовані» [63]. Пульсація ска вдало накладається на урбаністичну тематику, надаючи словам руху та відчуття свободи. Бунтівна манера гурту «Жадан і Собаки» підкреслює цю енергію. Поетичне слово С. Жадана майстерно відтворює естетику ска-музики на сцені [47]. Творчість гурту «Жадан і Собаки» проявляється на рівні синтезу цих музичних жанрів та поезії С. Жадана, що творить кардинально іншу сенсову площину.

У попередніх розділах ми акцентували на тому, що творчість автора естетизує особистісний простір, який він дуже майстерно творить. Саме на рівні синтезу літератури та музики будемо відстежувати вихід на суспільний рівень цілої нації. Ця взаємодія демонструє переосмислення між високою та масовою культурою, хоча текст, при цьому не спрощується, а, радше, творить нові варіації потрактувань

4.2. Взаємозв'язок поезії і музики у творчості С. Жадана

«Музика – це шлях до пізнання, опертя для формування надсвітових загальних принципів, засіб гармонізації і комунікації», – зазначала С. Маценка [45, с. 13]. Через символи та образи слово апелює до раціональної сфери людського сприйняття, тоді як музика працює із емоційно-чуттєвим рівнем пізнання, звертаючись до людського серця. Т. Адорно стверджує: «музика привілейована серед усіх інших мистецтв

завдяки відсутності в ній видимості, завдяки тому, що вона не створює образи» [94]. «Музика та мова прагнуть до інтерпретації однаковою мірою та зовсім по-іншому. Інтерпретувати мову означає: розуміти мову; інтерпретувати музику означає: музикувати» [94]. Великою мірою говоримо про синонімічну форму «відчувати». Якщо слово звернене до свідомості, то музика до підсвідомого.

Музична інтерпретація – це процес, який, будучи синтезом, утримує мовну схожість, викорінюючи водночас усе схоже на мову» [94]. Попри усі намагання викорінити усі елементи мови неможливо. Музика часто працює як продовження поетичного вислову. Акцентуємо на моменті, коли слово виходить за межі тексту та починає звучати. У цьому тлумаченні музика постає не просто мистецькою практикою, а, радше, універсальним кодом підсилення думки, що корелює із поетичним твором. На цьому рівні особливо ефективно проявляється онтологічна інтермедіальність, що базується на виявленні особливостей певного медіума через його порівняння з іншим [92]. У цьому підході кожен медіум розкриває свої унікальні властивості у контексті взаємодії з іншим. Синтез літератури та музики працює таким чином, що перша часто залишається ядром, у якому закодовуються центральні концепти. Музика ж, у такому синтезі, працює як оболонка. Г. Брех наголошує, що «на першому плані перебуває ліричне, бо саме воно містить найглибшу духовну реальність, яка поєднує ірраціональну чуттєву сферу й раціональне розуміння» [78].

У цьому концепті творчість С. Жадана є особливо показовою. Його поезія насичена чуттєвістю та емоційністю, які виходять далеко за межі літературного тексту. Вона органічно трансформується у музичну царину. Ведемо мову про гурт «Жадан і Собаки», у творчості яких Жаданівське слово набуває нової емоційної сили, ритму та енергії. Поетичні тексти автора (фронтмена гурту) взаємодіють із музичними стилями репу, ска та панк-року. В такий спосіб С. Жадан та гурт «Жадан і Собаки» реалізують концепт синтетичної інтермедіальності, коли інтеграція музики та поезії утворює цілісний художній простір [92].

С. Жадан передусім лірик, тому емоційна тональність його віршів органічно переходить у музичну площину. «Мова пісень Сергія Жадана, як і тематика, досить

різнобарвна – тут можна віднайти і жаргонізми, і сленгізми, і всі види табуйованої лексики. При цьому, поряд із нецензурними виразами, наявна лексика, що є характерною для релігійної сфери вживання, біблійні сюжети та фразеологізми» [11, с. 289]. У цьому ключі нас особливо цікавлять вірш С. Жадана «Mercedes-Benz» зі збірки «Марадонна» (2008) та його музична версія «Натаха» (2018) гурту «Жадан і Собаки».

У вірші «Mercedes-Benz» С. Жадан постає наратором, який оповідає чергову дорожню історію: *Глибока ніч стояла над нами, / і зорі світили нам із піднебесся. / І ось саме цієї глибокої ночі / ми вибирались із бундесу* [23, с. 182]. Вірш – це інтимний внутрішній монолог ліричного героя, який рухається нічною дорогою. Основна функція – споглядальна та рефлексивна. У пісні функція радше комунікативна, бо С. Жадан тут стає голосом народу – медіатором колективного досвіду. Тут текст перетворюється на гучний живий звук (енергетичний, вибуховий, ритмічний), що взаємодіє із гітарою та ударними.

На рівні нарації бачимо суттєву відмінність. У вірші ми відчитуємо куди більше варіацій прочитання, темпу та ритму – читач вільний у своєму виборі. У пісні це все консервується. С. Жадан сам визначає темп, ритм та метр у якому співає, тому потрактовувати виконання можемо у фактично єдиному варіанті. Це спрощує роботу, але звужує смислове коло виконання. Ритм вірша повільний, хвилеподібний. Це простежуємо на сюжетних переходах від жінки, до радіо, дороги, мотелю, кордону та втечі. Медитативний шлейф тут формує інтонація роздуму-спогаду: *«Ось і я згадував собі, згадував, і не міг згадати»* [23, с. 182]. У музичній композиції «Натаха» ритм набуває швидкості, різкості, обірваності. Ритм гітари та ударних, характерний для ска, створює ефект «підстрибування» та «вібрації», тобто ліричні хвилі, на яких ми акцентували увагу вище, у пісні стають швидкими вібрантами, які додають драйву та напруги у композиції. Твориться слуховий рух, що на рівні звуків, акцентує увагу слухача пісні на ритмі, але аж ніяк не на тексті, швидше на римі тексту.

Мелодика вірша тиха, майже інтимна, адже будується на повторюванні інтонаційних формул: *«Натаха..»*, *«я думав»* [23, с. 182]. Бачимо вставні фрази: *«на крайняк»*, *«ну що»*, *«ясна річ»* [23, с. 182], які роблять текст більш розмовним та

живим. У пісенному варіанті мелодика швидше сценічна. Бек-вокал, ударні та гітара формують драйв та експресивну картину. Якщо у вірші мова йде про елементи медитації, ретроспективної деталі, то у пісні ключову роль відіграє імпульс. Вся композиція виконується у гучному, запальному тоні. Жаданівська ліричність повністю розчиняється, а замість неї з'являється драйв. Виконавець часто змінює манеру виконання: розтягує склади, скорочує текст, додає інтонаційні зломи нахшталт крику чи шепоту. Звукові образи набувають різних значень у поезії та у музиці. У вірші «Mercedes-Benz» відчитуємо текстові описи звуків: радіо, шум мотора, спів водія, душ. У музичній композиції «Натаха» ці звуки переходять у інший медіум. Звук мотора у пісні працює як семпл. Шум дороги передається поєднання музичних інструментів. Спів водія віддзеркалює бек-вокал. Виникає враження, що текстова уява оживає у музичному форматі.

Ведемо мову також і про кардинальну зміну площин та вимірів. У вірші С. Жадана площина лишається глибоко особистісною, спокійною, немов розмова за пивом двох старих друзів, які бачаться рідко і поспіхом: *«Що приховувала ця ніч? З чого все почалось?»* [23, с. 182]. У музичній інтерпретації площина кардинально розширюється. Виникає так звана колективна проєкція, яка виходить за межі особистості та працює на рівні соціальної репрезентації.

У межах досліджуваної пари творів спостерігаємо взаємодію слова і музики через тілесне сприйняття тексту. За Р. Бартом, «текст реагує, як правило на музичну постановку як подію тілесного породження музики, на тілесні реакції як форму пізнання музики» [77]. За цим підходом потрактуємо текст як фізично-чуттєвий, що зможе викликати тілесну реакцію на музику.

У вірші тілесність творить ефект пульсу, дотику, шепоту: *«і я шепотів їй – Натаха, / твоє серце зараз у моїх руках, / я відчуваю, яке воно ніжне й гаряче»* [23, с. 182]. Реципієнт немов проникає у свідомість ліричного героя, розглядаючи його як цілковито незахищену розгорнуту книгу. У пісні «Натаха» тілесність повністю трансформується у зовнішню енергію. Відчуття напруги, ритму, шуму, хаосу буквально проходять крізь усе тіло. Музична постановка підкреслює тілесну природу

на рівні фізіологічних реакцій. Навіть хриплий голос С. Жадана тут працює як медіатор тілесності.

У процесі музичної трансформації мовні засоби теж набувають змін. Анафори С. Жадана, розгорнуті фрази, ланцюги спогадів, асонанси та алітерації мають широкий простір для потрактувань у вірші «Mercedes-Benz». У пісні це всі ці деталі вміщуються у мелодико-ритмічну клітку, де потрактування дуже обмежується. Відстежуємо багато рефренів у приспіві: *«Не плач, моє серце, не плач, / Не муч душу свою картонну, / Ми з тобою побачимось / З того боку кордону, / З того боку життя, / З того боку державної митниці!..»* [20]; *«Я люблю цю країну / Навіть без кокаїну, / Небо це березневе? / Без тебе, серце, без тебе...»* [20]. Одним із ключових моментів є зміна настрою, через який сприйняття тексту і пісні кардинально різне. Інтимність й сум віршу «Жадан і Собаки» перетворюють на агресивно-оптимістичну або ж саркастично-енергетичну площину, залежно від аранжування. Спільними залишаються лексичний набір та базова сюжетна канва. Тематична напруга і вірша і пісні зберігається, проте тримається і досягається вона на рівні різних площин.

Отже, С. Жадан через музику намагається переосмислити власний текстовий матеріал. Він заходить у музичну царину, адже саме через музичний емоційний імпульс легше перевести особистий досвід у колективний, особливо якщо він «болить». Іноді це вимагає спрощення, однак це робиться для того аби середньостатистичний слухач без зусиль відчитав приховані сенси, які у поетичному тексті закодовані значно складніше.

4.3. Синтез мистецтв як спосіб комунікації С. Жадана з читачем/глядачем/слухачем у реалізації монодрами-події

Слово корелює з різними мистецькими царинами, але у цьому підрозділі нас цікавить синтез літератури та театру, який сьогодні виходить за межі класичного інтермедіального стандарту: створити драматичний твір та поставити виставу за ним на сцені. Взаємодія мистецтв вже тривалий період працює у сфері перформативних практик. На перетині театру та літератури постає нове явище

інтермедіального дискурсу, що окреслюється як монодрама-подія – форма презентації авторського тексту, що міксує елементи театральності, читання текстів та безпосередньої комунікації з аудиторією. У цьому ключі автор не лише творець тексту, але й його виконавець, себто інтерпретатор. це явище дуже накладається на явище «автоінтермедіальності», про яке ми вели мову вище. М. Шаповал зазначає: «монодрама є цікавим і продуктивним жанром, який самочинно розвивається, передусім тому що дає змогу якнайшвидше виявитися авторській інтенції у формах як персонажних, так і посередницьких» [72, с. 28].

Ж. Бортнік зауважує: «Митець у монодрамі-події отримує унікальну можливість надати своєму творові нових сенсів за рахунок зміни ситуації представлення (нові глядачі, новий контекст); уникнути посередників на шляху до адресата, які можуть змінити, спотворити власне авторське бачення; втілити незреалізований драматургічний потенціал, продемонструвати власну схильність до театральності; не зважати на необхідність рахуватися з Іншим у самовираженні» [4, с. 187]. Ведемо мову про те, що на сцені опиняється один наратор, який має рахуватись із аудиторією, із авторським текстом і зі своїм баченням та інтерпретуванням цього тексту. Вважаємо цю форму індивідуалістською, адже митець на сцені читає текст виключно крізь свою призму, не дозволяючи читачам/слухачам потрактовувати мистецький продукт по-своєму. Працює головна ознака монодрами – моносуб'єктність, що проєктується на психологічність однієї людини [5]. Такий тип переосмислення художнього слова відкриває можливість для ширшого аналізу. «Сьогодні монодрама-подія представлена «театром» автора-письменника (зустрічі з читачами, що демонструють не просто презентацію творчості, але й свідоме художнє моделювання реальності, приміром, виступи групи Бу-Ба-Бу, Ю. Іздрика, С. Жадана та ін)» [4, с. 186].

Нашу увагу привертає поширена практика зустрічей з читачами із приводу презентацій книжок, який послідовно та активно практикує С. Жадан. Особливої уваги заслуговує презентація збірки «Псалом Авіації», що має усі ознаки

монодрами та втілилася як подія. С. Жадан – єдиний виконавець на сцені, відсутній хор чи інші актори. Саме це є однією із головних ознак монодрами, де вся художня картина твориться одним голосом та одним тілом. Жаданівське читання творить своєрідний перформанс, де вірш, написаний на папері, озвучується самим автором. Розуміємо, що його ніколи не буде озвучено саме в такий спосіб і з такими особливостями, які втілено в реальному часі «тут і тепер». Коли С. Жадан читає текст, то переносить його зі сторінок книги у звукову канву часопростору.

С. Жадан свідомо творить театральний світ на сцені через використання особливих інтонацій, жестів, міміки, руху. Це працює як гармонійна частина театального дійства. За допомогою різних звукових ефектів витворює музикальну градацію. На важливих аспектах підвищує голос, на жорстоких чи потаємних моментах стишує. У автоінтермедіальному аспекті це працює надзвичайно ефектно. Автор сам виставляє інтонаційні акценти, передаючи, у такий спосіб, ключові смисли без будь-яких спотворень, бо вони проходять виключно крізь його призму. Публіка повністю проживає тексти, які інтерпретуються виключно через авторську манеру. Після прочитання тексту С. Жаданом читачеві важко читати текст крізь свою призму, бо автор задає власний темп, ритм та інтонаційну модель, яка міцно «прив'язується» до поетичного тексту. Його впізнаваний стиль декламації настільки домінуючий, що під час перепрочитання текст мимоволі відтворюється у внутрішньому слухові саме в авторській версії. Особиста манера відходить на другий план, поступаючись «жаданівській манері».

Паравербальні аспекти відіграють важливу роль межах монодрами-події. Жести, міміка, позиція тіла підсилюють емоційне навантаження. Він стоїть рівно – в центрі, тому вся увага зосереджена на ньому. Виникає враження, що він соромиться або ж хвилюється, але насправді це театральний прийом, за допомогою якого він безпосередньо підпорядковує собі всю аудиторію. Кожен рух, фраза, вигук, ліричний виступ – все працює на те, аби повністю

підпорядкувати собі слухачів. С. Жадану достатньо підняти вказівний палець угору, і в залі миттєво стає тихо. Розглядаємо цей жест як регулятор уваги аудиторії.

Синтез поезії, простору, звуку та жесту дозволяє встановити глибокий контакт зі слухачем. С. Жадан виступає у монологічній формі, що переповнена образами, символами та метафорами, нагадують театральну монодраму, де кожен вірш – це окрема сцена. С. Жадан формує комунікативне поле, що стає центром спільного досвіду: слухач і автор перетинаються у межах «події». Великою мірою це працює як тактика залучення більшої кількості реципієнтів. С. Жадана не тільки читають, але і слухають, навіть у його власному декламуванні, що створює спільність та пам'ять. Згодом це агітує до самостійного прочитання текстів, які, вже звучатимуть голосом С. Жадана. Автор дуже швидко вживається у ролі героїв власних поезій. Він вміє «переключитись» і повністю змінити мелодику вірша, зберігаючи свій шлейф. Показовим є епізод із презентації, коли після завершення декламування трагічного та експресивного вірша «Мій старий, який помер» С. Жадан без зусиль переходить на кардинально інший емоційний регістр. У «Вірші про ката» він природньо і невимушено входить в роль, хоч манера та емоційне забарвлення кардинально інше. У межах монодрами-події автор підкреслює універсальність тем збірки «Псалом Авіації», «повітря», «горизонт», «дерева», «висота» – теми, що вдало резонують на сцені та тримають увагу. «Авіація» – це не просто метафора, а швидше символ польоту, відкритого простору, який вдало функціонує на сцені.

С. Жадан – один із провідних діячів українського літературного процесу. Я. Поліщук зазначає: «У творчій візії Жадана втрачають сенс межі культур і кордони держав» [54, с. 32]. Його поетика вибудовується на синтезі дискусів, естетик та форм. Саме тому культурні межі у його творчості розмиті. Ця відступність кордонів працює на інтермедіальному рівні, бо його тексти не функціонують виключно у літературній царині, вони активно взаємодіють із музикою, кінематографом, театральним мистецтвом та ін. Це пояснює феномен С. Жадана – він працює не лише на літературному полі української культури – він виходить на рівень цілої української

культури, збагачуючи її своїми мистецькими доробками. Вважаємо, що це має неоціненний вплив, бо автор в такий спосіб творить універсальну естетику своєї творчості, яка легко накладається на різні мистецькі площини. У багатьох випадках така інтермедіальна взаємодія продукує нові сенси, ідеї та символи, доповнюючи першопродукт.

Творчість С. Жадана «набуває новизни та інтриги, визначаючи прагнення письменника до освоєння раніше забороненої зони культурного топографування України» [54, с. 26]. Автор не лише продукує твори, але й формує механізми їх сприйняття та інтерпретації. Йому вдається впливати як і на вузьке коло літературних реципієнтів, так і на широку аудиторію. Це доводить той факт. Що високохудожній культурний продукт може існувати та функціонувати одночасно, визначаючи при цьому ключовий вектор розвитку у культурі.

Висновки до розділу 4

Автоінтермедіальність – це процес авторського самоперекладу або трансформації власного твору із однієї мистецької царини в іншу, де автор працює як творець і трансформатор своєї ж мистецької спадщини. Він не обмежується перенесенням змісту та художніх елементів, а творить нову форму, з якої виникає вторинний, сенсово подібний продукт.

С. Жадан та його гурт «Жадан і Собаки» реалізує автоінтермедіальні зв'язки, адже фронтмен (С. Жадан) переводить свої тексти із однієї мистецької царини в іншу, за принципом синтетичної інтермедіальності (за Й. Шрьотером). Він контролює, як у новому медіальному середовищі змінюється художня форма твору: поєднує кілька ролей одночасно – автора, виконавця, актора, декламаторка та перфомера. Автор не розділяє ці ролі, а синтезує їх у одну, що творить властиву С. Жадану художню естетику.

Проект «Жадан і Собаки» демонструє, що перехід від літератури до музики не є ані спрощенням, ані «приглушенням» тексту. Виникає нова форма, у якій змінюється сприйняття та соціальна функція першоджерела. Проявляється

онтологічна інтермедіальність, що базується на виявленні особливостей певного медіума через його порівняння з іншим [92]. С. Жадан із позиції автора-спостерігача перевтілюється у автора-виконавця, що творить простір колективного переживання та переосмислення. С. Жадан – митець нового формату, який працює на перетині медіа. Він не боїться синтезувати жанри й способи висловлення. Творить широку комунікативну систему з аудиторією. Автоінтермедіальний аспект у його творчості розширює межі літературного поля і водночас формує нові стандарти публічної присутності митця у культурному дискурсі.

ВИСНОВКИ

Процес творчості – це синтез почутого, побаченого, відчутого, знаного раніше. Все це проходить крізь призму автора та є передумовою виникнення нового твору. В такому ключі жанрові й медійні кордони розмиваються, утворюючи синтезовані художні форми, що поєднують слово, звук, візуальні образи та перформативні елементи. Інтермедіальність трактується і як зв'язок між різними медіа, і як метод аналізу – інструмент порівняльного дослідження текстів та культури загалом. Інтермедіальний підхід як метод дослідження передбачає виявлення у тексті міжмедійних відповідностей, вивчення взаємозв'язків медіа та ін.

Творчість С. Жадан втілює синтетичну інтермедіальність (за класифікацією Й. Шрьотера) через реалізацію власних віршів у пісенній формі, інтерпретуючи та досліджуючи свої тексти. Трансформаційна інтермедіальність виявляє себе в адаптації та представленні текстів С. Жадана як кінофільмів та театральних постановок. Онтологічна інтермедіальність, яка базується на виявленні особливостей художнього тексту через його зіставлення з кіноадаптацією, виставами, піснями, дала можливість увиразнити специфічні особливості творчості С. Жадана [92].

Комплексне дослідження творчості С. Жадана оприявило його художню систему як відкриту та рухому царину. Інтермедіальність у цьому ключі виступає не лише теоретичним інструментом, а, радше, самим принципом існування тексту, який постійно переходить у різні мистецькі виміри.

1. У кінематографічній адаптації Я. Ладигіна «Дике поле» (2018) найважливіші акценти роману С. Жадана «Ворошиловград» зазнають суттєвих змін та трансформацій. Режисер не відображає роман дзеркально, а творить нову мистецьку площину. Кожен герой С. Жадана – символ певного екзистенційного стану, натомість у кіноверсії Я. Ладигіна «Дике поле» ця складна багатосаровість спрощується. Фільм пропонує більш масову інтерпретацію першоджерела. У романі образи дороги (метафори життєвого вибору), заправки (точки перетину

шляхів), потяга-привида (голодної радянської змії), кордону (межі між націями та світоглядами) мають глибокі підтексти, тоді як у кінопроекції це просто рівноцінні локації, що слугують фоном. Кардинально спрощується і мовне тло. «Дике поле» зменшує варіантність потрактувань – тут мова виконує функцію соціального маркера. Режисер не прагне передати всі підтексти художнього світу автора, а фокусує увагу на зовнішньому конфлікті – боротьбі за заправку, що стає головною сюжетною лінією. Фільм набуває рис істерну, історії про «пацанські розборки», де головне гасло – «захищай своє». Кінопроект «Дике поле» пропонує більш масовий, видовищний, але спрощений варіант, у якому відчувається втрата тієї поетичної глибини, що робить художній світ С. Жадана по-справжньому особливим.

2. Театральна рецепція тексту С. Жадана не лише зберігає важливі аспекти першоджерела, а й підсилює їх. Вистава В. Літкевич «Покоління Пепсі» (2019) вдало демонструє осмислення соціокультурного досвіду покоління 1990-х. Тут синтезуються поезія, проза, музика, відео та елементи документального театру. Вистава, як і п'єса, має мозаїчну структуру: постійна зміна емоційних реєстрів створює відчуття життєвої правдивості. Постановка вдало вміщена у часову площину від досвіду «покоління пепсі» до сьогодення. Вистава В. Літкевич демонструє підтекст поезики С. Жадана: він не романтизує пострадянську естетику, а акцентує на самотності молодого людини, що опиняється перед вибором.

Вистава «Хлібне перемир'я» С. Жиркова доводить, що у театральній царині тексти С. Жадана не спрощуються, а зливаються із адаптацією у єдину взаємодоповнювальну систему. У тексті постановки С. Жирков вдало допрацьовує епізоди у яких С. Жадан ставить три крапки, представляє виставу в жанрі «театру абсурду» (герої не чують один одного, не розуміють). Режисерська мова органічно накладається на мову першоджерела, розширюючи її емоційний потенціал та поглиблюючи смислове поле. Театральний світ вибудовує простір, де слово С. Жадана оживає, набуваючи тілесності та об'ємності.

3. Автоінтермедіальність можемо потрактувати як процес авторської трансформації власного твору із однієї мистецької царини в іншу, де автор працює як творець та інтерпретатор свого ж мистецького доробку. Цей підхід працює на глибшу рефлексію автора, бо він діє як єдиний, а не сторонній суб'єкт.

Музичний проєкт «Жадан і Собаки» (фронтмен гурту – Сергій Жадан) створив новий формат присутності літератури у масовій культурі. Тексти віршів перетворено автором на тексти пісень з гучним живим звуком (енергетичним, вибуховим, ритмічним), де в основі не медитація, а імпульс. Манера виконання визначає зміни: першоджерело ми читаємо єдиному «класичному варіанті», тоді як у пісні С. Жадан розтягує склади, скорочує текст, додає інтонаційні зломи на кшталт крику чи шепоту. Музичну постановку визначає також голос виконавця, танцювальні рухи під час виконання. Зміна домінантного настрою суттєво впливає на сприйняття тексту: інтимно-сумний вірш у музичній інтерпретації «Жадана і Собак» набуває енергійно-агресивного звучання.

Монодрама-подія представляє кардинально нове мистецьке явище сучасної культури. Авторське прочитання С. Жадана функціонує як перформативний акт: текст переходить із площини письма у живу звукову реалізацію. Виконання щораз унікальне та неповторне, адже відбувається у реальному часі, «тут і тепер». Зміщується емоційна траєкторія, бо реципієнт сприймає автора не крізь сторінки та рядки, а може безпосередньо чути та бачити його під час декламування. С. Жадан вибудовує комунікативний простір, де взаємодія глядача та слухача діє у форматі спільної «події», що забезпечує ефект колективного переживання. Публіка проживає тексти, які інтерпретуються виключно через авторську манеру. Одноразове озвучення поезій голосом С. Жадана формує стійкий аудіальний шаблон сприйняття, де після авторського прочитання читач мимоволі відтворює текст у манері автора. Монодрама-подія як форма публічних презентацій творів С. Жадана на сцені впливає на рецептивний формат сучасної української літератури. Тут синтезується і театральна парадигма, і музична вокалізація, і цілковита імпровізація, що творить специфічне мистецьке поле – своєрідний

«виконавський канон».

С. Жадан – митець нового формату, який працює на перетині медіа. Він не боїться синтезувати жанри й способи висловлення. Творить широку комунікативну систему з аудиторією. Поетика С. Жадана формується на перетині різних дискурсів, естетик і художніх форм, що зумовлює розмитість мистецьких та культурних меж у його творчості. Така відкритість текстів дозволяє автору не лише обмежуватись літературним полем, але й вступати у активну взаємодію із кінематографом, театральними практиками, музикою та іншими видами мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бавикіна В. Жадан і подвиг місцевого масштабу. *Українська правда*. 2015. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2015/10/29/202420/> (дата звернення 12.10.2025).
2. Безів Л. «Хлібне перемир'я» на спалених полях. Театральна прем'єра. *УКРІНФОРМ*. Київ, 2021. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3184159-hlibne-peremira-na-spalenih-polah-teatralna-premera.html> (дата звернення 12.10.2025).
3. Бондаренко С. Сергій Жадан: «Вірші мені дорожчі, а прозу вважаю вагомішою». *Літературна Україна*. 2011. С. 7.
4. Бортнік Ж. І. «Монодрама: право на тотальний монолог. Український контекст». *Науковий вісник «Курбасівські читання»*. Київ: НЦТМ імені Л. Курбаса, 2018. С. 165–187.
5. Бортнік Ж. І. Сучасна монодрама як культурно-історичний феномен: генеза, поетика, рецепція: дис. канд. філол. наук: 10.01.06. Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, Чернівці, 2016. 229 с.
6. Бумаценко Д. «Вистава «Покоління Пепсі» за мотивами текстів Жадана». 2023. URL: <https://vechir.media/tommorrow/vystava-pokolinnya-pepsi/> (дата звернення 15.11.2025).
7. Вайсштайн У. Взаємовисвітлення літератури та музики: сфера компаративістики? Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи: антологія. за ред. Д. Наливайка. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. 487 с.
8. Васильчук Є. О. «Соціально-політичні умови розвитку панк субкультури у Західній Європі та США». *Політичний менеджмент*. 2021. № 1–2. С. 169–176.
9. Висоцька Н. Театр і кінематограф: діалектика інтермедіальних стосунків. *Сучасні літературознавчі студії*. 2014. № 11. С. 123–137.
10. Ганжа Л. Ленін у Жадана говорить по-українськи. *Дзеркало тижня*.

2006. № 11. 590 с.

11. Глазова С. Стилiстичнi засоби виразностi у мовi творiв гурту «Жадан i Собаки». *Мiжнародний науковий журнал «Грааль науки»*. 2024. №35. С. 289–293.

12. Гринишина М. Сучасний театр у національному контекстi: пошуки семантичної тотожностi: дис. кандид. мистецтвозн.: 26.00.01. Київ: Інтертехнологiя. 2013. 250 с.

13. Гриценко Т. Б. Кiно. *Культурологiя*. 2007. URL: <http://polka-knig.com.ua/article.php?book=21&article=2546> (дата звернення: 09.15.2025).

14. Горлач П. Не лiтературою єдиною: Сергiй Жадан отримав медаль у Великій Британiї за музичну творчiсть. 2023. URL: <https://suspilne.media/culture/497122-ne-literaturou-edinou-sergij-zadan-otrimav-medal-u-velikij-britanii-za-muzicnu-tvorcist/> (дата звернення: 11.11.2025).

15. Гундорова Т. Пiслячорнобильська бiблiотека. Український лiтературний постмодерн: критика. Київ, 2005. 263 с.

16. Дзюба І. М. Чорний романтик Сергiй Жадан: праця Київ: Либiдь, 2017. 112 с.

17. Дубiнiна О. Екранiзацiя лiтературного твору як предмет компаративного дослiдження. *Слово i час*. 2016. №2. С. 40–53.

18. Єршов В. О. Монодрама. Українська Лiтературна Енциклопедiя: у 5 т. Київ: Українська енцикл, 1995 Т. 3. 496 с.

19. Жадан i Собаки. Натаха: вiдео. Альбом Мадонна. 2019. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=CWf6j3U9li4> (дата звернення: 20.10.2025).

20. Жадан i Собаки. Натаха. *Тексти пiсень*. 2022. Взято з URL: <https://www.pisni.org.ua/songs/8383518.html> (дата звернення: 20.10.2025).

21. Жадан С. Антена: поезiї. *Meridian Czernowitz*. Чернiвцi, 2018. 304 с.

22. Жадан С. Ворошиловград; роман. *Meridian Czernowitz*. Чернiвцi, 2023. 552 с.

23. Жадан С. Динамо Харкiв. Вибранi вiршi: поезiя. *А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА*. Київ, 2012. 307 с.

24. Жадан С. Марadona: нова книга віршів. *Фоліо*, Харків, 2008. 169 с.
25. Жадан С. Месопотамія: збірка. *Клуб сімейного дозвілля*, Харків, 2016. 288 с.
26. Жадан С. Презентація збірки «Псалом авіації». *Виступ на фестивалі «Книжковий Арсенал»*. 2021. URL: <https://youtu.be/6NqDzQ4hP6E?si=YcpcqkOf1JMBwZqh> (дата звернення: 10.10.2025).
27. Жадан С. Про п'єсу «Хлібне перемир'я», задоволення від роботи на радіо та майбутні плани: інтерв'ю. 2021. URL: https://www.youtube.com/watch?v=tB_Np2Sp9sc&t=14s (дата звернення: 01.10.2025).
28. Жадан С. Псалом авіації: збірка. *Meridian Czernowitz*, Чернівці, 2021. 160 с.
29. Жадан С. Скрипниківка: поезії. *Meridian Czernowitz*. Чернівці, 2023. 144 с.
30. Жадан С. Тамплієри: збірка. *Meridian Czernowitz*. Чернівці, 2017. 120 с.
31. Жадан С. Хлібне перемир'я: п'єса. *Meridian Czernowitz*. Чернівці, 2023. 128 с.
32. Жирков С. Хлібне перемир'я: вистава. *Київський академічний театр драми і комедії на лівому березі Дніпра*. Київ, 2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=A2HJoiMdBW5> (дата звернення: 01.11.2025).
33. Загребельний П. Весела безпритульність. Жадан С. Капітал. *Фоліо*. Харків, 2009. С. 226–229.
34. Ідентичність і бренди: стаття. *Kyiv Mohyla Business School*. 2019. URL: <https://kmb.ua/ua/article/identity-and-brands> (дата звернення: 20.11.2025).
35. Ільїна М. «Приморська пустка»: Жадан у театрі. *Львівська Пошта*. 2024. URL: <https://lvivpost.net/suspilstvo/n/375142016> (дата звернення: 20.10.2025).
36. Камишнікова О. Сучасний британський «театр-вам-в-обличчя» в контексті проблеми інтермедіальності. *Питання літературознавства*. 2012. № 86.

С. 200–206.

37. Кочерга С., Вісич, О. Літературознавча інтермедіальність: генеза і сучасні горизонти. *Видавництво Національного університету «Острозька академія»*: навч. посібник. Острог, 2023. 286 с.

38. Кушнір А. Бути Жаданом. *Дзеркало тижня*, 2005. №51 (579). С. 19.

39. Лачко О. Ознаки постдраматичного театру в українській мистецькій практиці початку ХХІ століття. *Вісник Харківської державної академії дизайну та мистецтв*, 2020. С. 64–69.

40. Літературознавчий словник-довідник: 2-ге вид. Київ: Академія., 2007. 751 с.

41. Літкевич В. Покоління пепсі: вистава. *Театр на Печерську*. Київ. 2019. (дата перегляду: 01.05.2025).

42. Лодигін Я. Дике поле. *Планета Кіно*. 2018. URL: <https://planetakino.ua/movie-offline/dike-pole-uk/> (дата звернення: 06.07.2025).

43. Лодигін Я., Жадан С. Фільм «Дике поле»: Ярослав Лодигін та Сергій Жадан: інтерв'ю. 2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=OcblvqVTJxk&t=1572s> (дата звернення: 07.07.2025).

44. Мазурак А. Література і кіно (з історії взаємовпливів). *Наукові записки Кіровоградського держ. пед. ун-т ім. Володимира Винниченка*, 2010. № 92. С. 446–454.

45. Маценка С. Метамистецтво: словник досвіду термінотворення на межі літератури й музики. *Апріорі*, 2017. С. 120.

46. Модіна О., Нужненко С. Прем'єра вистави «Хлібне перемир'я» за п'єсою Сергія Жадана відбулася у Києві. *Радіо Свобода*. 2020. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/photo-vystava-zhadan-khlibne-peremyrya/31025402.html> (дата звернення: 07.10.2025).

47. МУЗвалище:5 українських Ска треків, або УкраїнСКА музика: відеоогляд. *МяЧарт*. 2023. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=dGUY1fD2Xew>

(дата звернення: 10.10.2025).

48. Нестеренко В. Залізниця та вокзал як урбаністичні концепти у творчості С. Жадана. *Вісник Харківського національного університету імені ВН Каразіна*, 2019. С. 61–69.

49. Омельницький А. Ворошиловград як «острів пам'яті» (С. Жадан «Ворошиловград»). *Фоліо*. 2010. URL: <http://zoilovisliozy.sumno.com/literature-review/voroshylvograd-yak-ostriv-pamyati-s-zhadan-voroshy/> (дата звернення: 10.09.2025).

50. Петренко К. «Дике поле»: у прокаті перший український вестерн за культовим романом Жадана. *24 Канал*. 2018. URL: https://24tv.ua/dike_pole_pershiy_ukrayinskiy_vestern_za_kultovim_romanom_zhadan_a_n1060861 (дата звернення: 10.09.2025).

51. Підопригора С. Іронічний дискурс у повісті «Депеш Мод» С. Жадана. *Науковий вісник Миколаївського державного університету ім. В. О. Сухомлинського*, 2013. № 4, 12 (96). С. 190–194.

52. Пілаш Д. Не Жадан. Не фонтан. Трагіфарс «Гімн демократичної молоді» у театрі Івана Франка: стаття. *Спільне Commons*. 2012. URL: <https://commons.com.ua/uk/ne-zhadan-ne-fontan-tragifars-gimn-dem/> (дата звернення: 09.09.2025).

53. Піхтерева А. Горить усе. Перемир'я: у Харкові презентували виставу за п'єсою Жадана: стаття. *Газета Об'єктив Культ*. 2021. URL: <https://www.objectiv.tv/objectively/2021/04/02/gorit-use-peremir-ya-u-harkovi-prezentuvali-vistavu-za-p-yesoyu-zhadana/> (дата звернення: 12.09.2025).

54. Поліщук Я. Ревізії пам'яті. *Літературна критика*. ПВД «Твердиня»: Луцьк, 2011. 216 с.

55. Попова О. Інтермедіальні студії у сучасному літературознавстві. *Збірник наукових праць «Проблеми семантики слова, речення та тексту»*, 2017. № 38, 163–167. URL: <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewById/270150.pdf> (дата

звернення: 05.05.2025).

56. Просалова В. Інтермедіальність у системі інтертекстуальних зв'язків. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*, 2010. №. 15. С. 12–18. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apulf_2010_15_4 (дата звернення: 10.05.2025).

57. Просалова В. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури: монографія. Донецьк: ДонНУ, 2014. 154 с.

58. Просалова В. Інтермедіальність як явище мистецтва і метод аналізу. *Філологічні семінари*, 2013. № 16. С. 46–53.

59. Сірук В. Вірші «Тамплієрів» у контексті поетичної творчості С. Жадана. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського*, 2020. Т. 31 (70). № 2, ч. 3. 2020. С. 232–239.

60. Скоробогатова О. Формування «Він – Вона» домінанти ліричного тексту (на матеріалі поезій Булата Окуджави й Сергія Жадана). *Лінгвістичні дослідження: збірник. наук. пр. Харків. нац. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди*, Харків, 2020. № 52. С. 215–223.

61. Смитаніна О. Колумністика Сергія Жадана як стильова своєрідність у ЗМК. *Регіональні ЗМІ України : історія, сучасний стан та перспективи розвитку*: матеріали Всеукр. науково-практ. конф. Старобільськ, 2019. С. 126–132.

62. Сокол М. Поняття патарексту та паратекстуальності в системі сучасного літературознавства. *Вісник Житомирського державного університету*, 2011. № 60. С. 218–221.

63. Сташнікова К. (2008). Українська молодь обирає ска? *УНІАН*, Київ. 2008. URL: <https://www.unian.ua/culture/120789-ukrajinska-molod-obirae-ska.html> (дата звернення: 20.08.2025)

64. Тараненко К. Прагмалінгвістичний аналіз антонімів у поезії Сергія Жадана. *Мова і культура*, 2019. № 2. С. 41–49.

65. Театральна риболовля: інтернет-портал. 2025. URL: <http://www.t-fishing.co.ua/product/zhadan-serhiy/> (дата звернення: 20.10.2025).

66. Федоренко І. Інтермедіальність як метод аналізу сучасного театру.

Вісник КНУКіМ. Серія: Театрознавство, 2014. № 7. С. 56–63.

67. Харчук Р. Сучасна українська проза: Постмодерний період: навч. посібн. *Академія*. Київ, 2008. 247 с.

68. Ходаківська О. Інтермедіальний підхід до аналізу п'єси С. Жадана «Хлібне перемир'я». *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Серія: Філологія*, 2020. № 2 (82). С. 89–98.

69. Цимбалюк Л. Сергій Жадан: поет, музикант, письменник. *Видавництво Старого Лева*. Львів, 2018. 224 с.

70. Чаплинський С. Слово і звук у сучасній українській поезії. *Вісник Київського університету. Серія: Філологія*, 2016. № 2. С. 101–110.

72. Шаповал М. Монодраматичність і монодраматичний суб'єкт художнього твору *Вісник Київського національного університету ім. Тараса Шевченка*, 2009. № 20. С. 26–29.

73. Шевчук О. Сергій Жадан та українська поезія XXI століття. *Видавництво «Дух і Літера»*. Київ, 2015. 176 с.

74. Штогрин М. (2014). Урбаністичні топоси сучасної української літератури: традиції та трансформації: дис. канд. філол. наук: 10.01.01. Київський ун-т імені Бориса Грінченка. Київ, 2014.

75. Bassnett S. *Translation Studies*. Routledge. London, 2002. 185 p. URL: <https://files.znu.edu.ua/files/Bibliobooks/Zapolskikh/0041048.pdf> (дата звернення: 03.10.2025).

76. Barthes R. *Image-Music-Text*. Fontana Press. London, 1997. 217 p. URL: https://monoskop.org/images/0/0a/Barthes_Roland_Image-Music-Text.pdf (дата звернення: 20.10.2025).

77. Barthes R. *The Rustle of Language*. University of California Press. Berkeley, 1986. 359 p. URL: https://monoskop.org/images/8/8a/Barthes_Roland_The_Rustle_of_Language_1989.pdf (дата звернення: 13.10.2025).

78. Broch H. *Gedanken zum Problem der Erkenntnis in der Musik*. Frankfurt

am Main. Suhrkamp, 1997. P. 234-243.

79. Culler J. The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction. Routledge. London, 2002. 267 p. URL: <https://atraf.ir/wp-content/uploads/2018/10/The-Pursuit-of-Signs.pdf> (дата звернення: 01.10.2025).

80. Eco U. Experiences in Translation. University of Toronto Press. Toronto, 2001. 359 p. URL: https://monoskop.org/images/8/8a/Barthes_Roland_The_Rustle_of_Language_1989.pdf (дата звернення: 01.09.2025).

81. Eco U. The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts. Indiana University Press. Bloomington, 1979. 267 p. URL: https://monoskop.org/images/1/1b/Eco_Umberto_The_Role_of_the_Reader_1979.pdf (дата звернення: 10.09.2025).

82. Genette G. Palimpsests: Literature in the Second Degree. University of Nebraska Press. Lincoln, 1997. 491 p.

83. Genette G. Paratexts: Thresholds of Interpretation. Cambridge University Press. Cambridge. 1997.

84. Genette G. The Architext: An Introduction. University of California Press. Berkeley, 1992. 91 p. URL: https://books.google.com.ua/books/about/The_Architext.html?id=Em-c76L0-bkC&redir_esc=y (дата звернення: 11.09.2025).

85. Hutcheon L. A Theory of Adaptation. Routledge. London, 2006. 232 p. URL: https://filmadapter.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/10/linda_hutcheon_a_theory_of_adaptationbookfi-org1.pdf (дата звернення: 11.10.2025).

86. Hutcheon L., O'Flynn S. A Theory of Adaptation (2nd edition). Routledge. London, 2013. 239 p. URL: https://moodle.studiumdigitale.uni-frankfurt.de/moodle/pluginfile.php/555118/mod_resource/content/3/Hutcheon_A%20Theory%20of%20Adaptation.pdf (дата звернення: 10.10.2025).

87. Kattenbelt C. Intermediality in Theatre and Performance. Amsterdam et

New York. Radopi, 2006. 266 p.

88. Kranz D. L., Mellerski, N. *Essays on Film Adaptation*. Cambridge Scholars Press. Newcastle, 2008. 240 p.

89. Lefevere A. *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. Routledge. London, 1992. 150 p.

90. McLuhan M. *Understanding Media: The Extensions of Man*. McGraw-Hill. New York, 1964. 378 p. URL: <https://designopendata.wordpress.com/wpcontent/uploads/2014/05/understanding-media-mcluhan.pdf> (дата звернення: 11.09.2025).

91. RQ. P. (2019). Hip Hop history: from the streets to the Mainstream. *Rap Music*, 2019. № 11. URL: <https://iconcollective.edu/hip-hop-history/> (дата звернення: 11.10.2025).

92. Schröter J. Discourses and Models of Intermediality. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 2011. 13. 3. URL: <https://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss3/3/> (дата звернення: 11.10.2025).

93. Stcher S. *Verbal Music in German Literature*. Yale University Press. Yale, 1968. 181 p.

94. Stcher S. *Literatur und Musik*. E. Schmidt. Berlin, 1984.

95. Stam R. *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Blackwell. Malden, 2005. P. 53–70. URL: https://www.academia.edu/75154530/Literature_and_film_a_guide_to_the_theory_and_practice_of_film_adaptation (дата звернення: 11.09.2025).

96. Pavis P. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. University of Toronto Press. Toronto, 1998. 672 p. URL: <https://dokumen.pub/dictionary-of-the-theatre-terms-concepts-and-analysis-9781442673908.html> (дата звернення: 20.10.2025).

97. Stam R., Raengo A. *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Blackwell. Malden, 2005. P. 53–66. URL: https://www.academia.edu/75154530/Literature_and_film_a_guide_to_the_theory_and_practice_of_film_adaptation

[practice of film adaptation](#) (дата звернення: 10.10.2025).

98. Smelser N. Psychological trauma and cultural trauma. University of California Press. Berkeley, 2004. P. 31–59.

99. Turner L. Metamodernism: A Brief Introduction. *Notes on Metamodernism*. 2015. URL: <http://www.metamodernism.com/2015/01/12/metamodernism-a-briefintroduction/> (дата звернення: 10.08.2025).

100. History of Hip-Hop. *Golden Age Hip-Hop*. 2014. URL: <https://historyofthehiphop.wordpress.com/music-genres/golden-%20age-hip-hop/> (дата звернення: 11.10.2025).

ДОДАТКИ

Театральні постановки за текстами Сергія Жадана

Харківські митці театру «Арабески», під керівництвом С. Олешко, одними з перших відчитали можливість сценічного втілення текстів С. Жадана. На початку 2000-х вони показали театральну інтерпретацію його поезій у виставах «Веселого Різдва, Ісусе!»(2001) та «Червоний Елвіс» (2010). Тут простежуємо вдалий синтез постмодерної іронії, фольклорної стилізації й соціальної критики. Вистава «Червоний Елвіс» – це одночасно сатира і ностальгія за «втраченим поколінням» пострадянського часу. Вона влучно передає атмосферу ідеологічного хаосу й прагнення людини до свободи. Це вдається втілити завдяки використанню пластики, ритму, музики. У виставі «Веселого Різдва, Ісусе» бачимо риси авангарду не лише на рівні п'єси, але й у сценічних реквізитах та костюмах. Центральний образ – ліжко, яке стає осердям дії. Візуальна складова сірості вводить багато нових символів та метафор.

Ще одним важливим доробком стала постановка «Гімн демократичної молоді» (2011) Національного театру імені І. Франка. Режисер Ю. Одинокій робить акцент на темі морального дорослішання покоління 1990-х. У центрі сюжету бачимо спробу знайти сенс у світі, де важливі старі цінності, а нові ще не набули гідної форми. Як зауважує Л. Ганжа, С. Жадан переконує не словами, найменше – словами, а, радше, інтонаціями, міжрядковим простором, паузами, розділовими знаками або й їх відсутністю» (Ганжа 2006). Відразу ж відчитуємо естетику Харкова – індустріального міста, де віра в майбутнє межує із цинічним розчаруванням. Ритм міста вдало передають пластика, музика, обірваність оповіді. У виставі С. Жадан постає як автор-свідок епохи. Його слова стають голосом покоління, що розчарувалось у великих ідеях, але досі не втратило віру. У театралізації творчості С. Жадана вагомим став проєкт «Мости» (2015) режисера С. Демешко. Вистава поєднує поетичну лірику та прозу. Театральна постановка «Мости» набуває ознак метафори, як діалогу між поколіннями.

Того ж року німецький режисер М. Бартль ставить у Харкові спектакль

«Депеш Мод», який створений на основі однойменного роману С. Жадана. Режисер зауважує: «Цей роман є таким літературним доробком, що прекрасно підходить для постановки в театрі – контрастні персонажі, яскраві конфліктні ситуації, зворушливі долі. Там є дві складові для успішної вистави – дружба та боротьба за виживання» (Бавикіна 2015). Тут доречно поєднуються європейський режисерський стиль із «українською поетикою абсурду». Мова йде про історію втечі, пошук сенсу, дружбу в посттоталітарному світі. Форма наближається до кіномонтажу, а музичний супровід підкреслює ритмічні особливості прози.

У 2016-2019 роках українські театри роблять особливий акцент на творчості С. Жадана, звертаючись до його поетичної творчості. Вистава «Приголосні і голосні» (2016) перекодує однойменну поетичну композицію автора, яка значною мірою будується на ритмах та інтонаціях, характерних для поезії. У 2019 році рівненський театр «Від ліхтаря» ставить на сцені «Тамплієри» – перформативну драму, у якій поєднуються теми війни, пам'яті та духовного пошуку. У тому ж часі театр на Печерську створив «Покоління Пепсі» (2019), режисерки В. Літкевич. Вистава нагадує поетично-фантастичний трилер, який досить вдало осмислює генераційну ідентичність крізь тексти С. Жадана. Г. Бакланов, котрий зіграв у виставі роль Валюні зазначає: «Тут Жадан описує початок дев'яностих. Я погано пам'ятаю цей час. Совок не бачив, але його «відрижку», відголоски чутно досі. Ця вистава про те, як змінились погляди і наші, і наших батьків на купу речей. А також це спроба усвідомити, що відбувалось з нами в ці роки» (Бумаценко 2023).

У 2020-х роках тексти С. Жадана виходять на ще вищий рівень театральної інтерпретації. П'єса «Хлібне перемир'я» (2020), поставлена у Києві режисером С. Жирковим та у Харкові режисером О. Ковшуном, позиціонується як одне із найгостріших висловлень про війну. Тут поєднуються побутова реальність та моральна притчевість. Простежуємо різкий трагізм звичайного життя в умовах війни. Сценічна мова – мовчання, яке голосніше за крик.

Ще один унікальний масштабний проект – опера «Вишиваний. Король

України» (2021), режисера Р. Держипільського. У ній слово С. Жадана виконує функцію лібрето для оперного міфу про Василя Вишиваного. У опері відчитуємо синтез історії, поезії та музичної експресії, яка працює на рівні сакралізації історичного досвіду.

Після 2022 року у театральному просторі вбачаємо міжнародні сценічні ініціативи, що використовують тексти С. Жадана, як свідчення епохи війни. Німецька постановка «Stay at Home / Залишайся вдома» (2022) об'єднала тексти М. Коцюбинського та С. Жадана у перформанс про внутрішню ізоляцію людини, яка живе у час глобальних змін і криз.

Харківський проєкт «Березіль. Курбас. Брехт» (2025) символічно повертає театр до культурного коріння модернізму. С. Жадан активно перекладає Бертольта Брехта. Саме ці переклади стають матеріалом для вистави про діалог мов, епох і світоглядів. Позиціонуємо це як своєрідний діалог між Курбасом та Брехтом, у якому посередником стає С. Жадан.

Слово С. Жадана має універсальний сценічний потенціал. Воно звучить у формах від поетичної дії до опери, від камерного перформансу до соціальної драми. Тексти автора працюють як медіатор між літературою та соціумом, формуючи новий тип реципієнта (мислячого, критичного, рефлексивного). Постановки «Покоління Пепсі» (2019) та «Хлібне перемир'я» (2020) особливо привертають нашу увагу, адже вони проєктують два полюси творчого мислення: від інтимної сповіді покоління і до трагічного осмислення війни, як наслідку помилково обраного шляху.