

DOI <https://doi.org/10.51647/kelm.2020.4.1.23>

КІНЕМАТОГРАФІЧНІ ПРИЙОМИ В РОМАНІ «ПЕРВЕРЗІЯ» Ю. АНДРУХОВИЧА

Любов Печерських

кандидат філологічних наук,

*докторант кафедри української літератури та журналістики імені Л.В. Ушкалова
Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди (Харків, Україна)
ORCID ID: 0000-0003-1377-4462*

Анотація. У роботі простежено генезу запозичення кіноструктурантів у художній літературі. Статтю присвячено кінопоетиці роману Ю. Андруховича «Перверзія» як системі виразально-зображальних прийомів, які мають кінематографічне походження. Дослідження приділяє увагу розглядові великого плану для опису зовнішності в поєднанні з детальним освітленням, світлу в описах пейзажів і споруд, специфіці прийомів перелику, панорамуванню, еліпсу, деталізації предметів тощо.

Ключові слова: монтаж, кадр, план, ракурс, світло, ремарка, панорамування, анаколуп, синтетичний образ.

CINEMATIC TECHNIQUES IN THE NOVEL “PERVERZIYA” BY YU. ANDRUKHOVYCH

Lubov Pecherskyh

PhD in Philology,

*Doctorate Student at the Department of Ukrainian Literature and Journalism named after Leonid Ushkalov
H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University (Kharkiv, Ukraine)
ORCID ID: 0000-0003-1377-4462*

Abstract. The genesis of borrowing of film structures in fiction is traced in the work. The article is devoted to the film poetics of the novel “Perversion” by Yu. Andrukhovych as a system of expressive and pictorial techniques that have a cinematic origin. The study pays attention to the consideration of a close-up to describe the appearance in combination with detailed lighting, light in the descriptions of landscapes and buildings, the specifics of the methods of listing, panning, ellipse, detailing objects and more.

Key words: montage, frame, plan, foreshortening, light, remark, panning, anacoluf, synthetic image.

TECHNIKI FILMOWE W POWIEŚCI „PERWERZIJA” J. ANDRUCHOWYCZA

Liubov Pecherskykh

kandydat nauk filologicznych,

*doktorant Katedry Literatury i Dziennikarstwa Ukraińskiego im. L.V. Uszkalowa
Charkowskiego Narodowego Uniwersytetu Pedagogicznego im. H.S. Skovorody (Charków, Ukraina)
ORCID ID: 0000-0003-1377-4462*

Adnotacja. W pracy prześlędzono genę zapożyczeń filmowych w literaturze pięknej. Artykuł poświęcony jest kinopoetyce powieści J. Andruhowycza „Perwerzija” jako systemu technik ekspresyjnych i obrazowych pochodzenia kinematograficznego. Badanie koncentruje się na rozważeniu zbliżenia w celu opisanego wyglądu w połączeniu ze szczegółowym oświetleniem, światłem w opisach krajobrazów i budowli, specyfice technik wykazu, panoramowania, elipsy, szczegółowości obiektów i tym podobnych.

Słowa kluczowe: montaż, kadr, plan, perspektywa, światło, didaskalia, panoramowanie, anakolut, obraz syntetyczny.

Вступ. Здатність людини до образного сприйняття дійсності, а також до її візуалізації стала підґрунтям багатьох видів мистецтва.

Процес візуалізації в художній літературі є невід’ємним структурантом процесу творення художнього образу. Зорові образи (візії) стали точками дотику й перетину художньої літератури з кіномистецтвом. У художній літературі панує вербалізована візія, яскравість якої, повнота, колористика, звуковий ряд залежать від кіномислення письменника.

Переважною ознакою постмодерного роману є поєднання в його тексті інтертекстуальності з огляду на рясне використання цитат з інших літературних текстів та інтермедіальності, яка визначається запозиченнями різних структурантів з інших видів мистецтв. Завдяки такій синтезуючій конструкції текст постмодерного роману виходить за межі літературного тексту в царину мистецького тексту, ба більше, культурного тексту, який, зрештою, стає певною формою надтексту.

Семантична глибина тексту, створеного в площині зіткнення мистецтв, визначається завдяки чотирьом класичним інтермедіальним компонентам: а) інтермедіальний елемент як найменший складник літературного

тексту, створеного в процесі взаємодії різних видів мистецтв; б) інтермедіальний герой – образ-персонаж, утворений за допомогою форм і засобів, притаманних різним видам мистецтв; в) інтермедіальна композиція – використання структури твору іншого виду мистецтва; г) інтермедіальний жанр – жанр, який синтезує ознаки жанрів різних видів мистецтв.

Текст постмодерного роману здебільшого ґрунтується на інтермедіальних відношеннях трьох типів: посиленні на візуальний образ, посиленні на музичне мистецтво та посиленні на кінематограф.

Аналіз текстів художньої літератури крізь призму кінематографічного коду є перспективним напрямом у розробці методології дослідження поетики літературного тексту. Кінематографічний досвід відомих майстрів слова показує, що високий рівень літературного тексту прямо залежить від застосованого монтажного принципу (закодованих у слові зображень) і навпаки. Розширення функцій аудіовізуальних засобів мистецтва вплинули на художню літературу, зумовили активізацію інтермедіальних процесів, спричинили розвиток кінопоетики. Звісно, що такі фундаментальні концепти кінопоетики не могли сформуватися в кінематографічній сфері буквально вчора. Вони були притаманні як важливі функціональні засоби багатьом просторовим видам мистецтва ще задовго до появи кінематографа.

Термін «літературна кінематографічність» уперше запропонований І. Март'яною, яка вважає, що це «характеристика тексту з монтажною технікою композиції, у якому різними, але передусім композиційно-синтаксичними засобами зображується динамічна ситуація спостереження. Вторинними ознаками літературної кінематографічності є слова лексико-семантичної групи «кіно»: кіноцитати, фрейми кіносприйняття, образи та алюзії кінематографа, що функціонують у тексті. Кінематографічний тип тексту підкреслено візуальний у самому характері свого пунктуаційно-графічного оформлення та членування» (Март'янова, 2002: 9).

О. Пуніна, узагальнюючи наукові спостереження про кінематографічність літературних творів, зазначила, що існує прихована, вроджена й імітована, або штучна кінематографічність, яку письменники свідомо включають до текстів своїх творів (Пуніна, 2011: 3–4).

Проявлення вродженої кінематографічності прямо залежить від культури візуальності, притаманної творам художньої літератури від початку ХХ століття й по сьогодні до сформованих унаслідок свідомого запозичення кінематографічних засобів у літературних творах (Мазурак, 2012: 138). На початку ХХ століття штучна кінематографічність призводила переважно до часткової втрати художнім твором своєї літературної основи та до формозмістових деформацій.

Основна частина. Творчість Ю. Андруховича, яка акумулювала явища, притаманні фотомистецтву, кінематографу, телебаченню, сформувалася під впливом стрімкого науково-технічного прогресу ХХ століття. Вона є певною демонстрацією художнього осмислення так званої візуальної цивілізації, головною характеристикою якої став перехід від словесного до візуального типу мислення та сприйняття світу.

Автор у романах, зокрема й у романі «Перверзія», продемонстрував форми синтезу мистецтв у межах аудіовізуальної культури з домінуванням монтажності, переривчастості, напливу, фрагментарності тощо.

Синтез літератури й кіно став природним завдяки тому, що монтажність є основою сприйняття людиною навколишнього світу з огляду на її психофізіологічну особливість, про що в праці «Творча еволюція» писав Анрі Бергсон, коли порівнював людську свідомість з фотоапаратом і доводив, що механізм звичайного пізнання має кінематографічну природу (Бергсон, 1998: 294).

Отже, кінопоетика роману Ю. Андруховича «Перверзія» є певною системою виражально-зображальних прийомів, які мають кінематографічне походження. Монтаж, кадр, план, ритм, ракурс, мізансцена є промовистими структурантами поетики твору, які вказують на його інтермедіальну природу.

Розглянемо кінематографічність прози та кінематографічні прийоми, застосовані Ю. Андруховичем у романі «Перверзія».

Методи. Для реалізації означених завдань у дослідженні використані традиційні загальнонаукові методи: деконструкції, інтермедіальності, метатекстуальності й інтертекстуальності.

Результати. План, світло, монтаж. Ю. Андрухович указує, що мова кінематографа видається йому страшенно близькою. У період навчання у Львівській політехніці «дуже важливе місце посідало кіно» (Андрухович, 2003). Письменник окремо виділяє фільми улюбленого грузинського режисера Отара Іоселіані, які переглядалися в цей час: «Пастораль», «Листопад», «Ловці метеликів», «Ранок понеділка», «Розбійники», «Фаворити місяця», «Adieu, placher des vaches!» (Андрухович, 2015: 23.) Отже, кіновподобання Ю. Андруховича тісно пов'язані з роботами О. Іоселіані. Творчий манері цього майстра властиві натурні зйомки, природне освітлення, майже достовірне зображення життя різних соціальних прошарків, подекуди маргіналів, відсутність у звичному смислі центральних персонажів, максимально нейтральна зображальна манера, що тяжіє до документальної (Тяжлов, 2013). Я. Тяжлов, аналізуючи кінопоетику режисера, указує на високий контраст світла й тіні, членування кінопростору за допомогою середніх і загальних планів, уникаючи великих і дальніх, застосування ростового плану, елементарність сюжету, алегоричність, неквапливий монтаж, мінімалістичний споглядальний рух камери, специфічність індивідуальної поетики, що тяжіє до стилістики італійського неореалізму 1940–50-х рр.

У «Перверзії» широко використовується великий план, як, наприклад, у таких епізодах: «Щоразу більше електричних світел спалахувало довкола нас, особливо увиразнюючи риси Респондентового лица, тонкі губи, ліву брову» (Андрухович, 1996, 1: 27–28); «Всього забагато ... цієї Ади, напівповернутої, ось її вухо, вушко, просвічене наскрізь, ... ось лінія шиї переходить у плече, ось волосся, здається, фарбоване, яснокаштанове, а тепер – руки, долони, дві птахи, возлегли на передню панель, вони іноді зриваються в такт із

не почують більш ніким на світі музикою» (Андрухович, 1996, 1: 20). Як бачимо, з винятковою точністю подаються деталі зовнішності у співзвучності з прямим детальним освітленням описуваного, демонструючи кінематографічність природи цього прийому подачі портрету героя. Світло також використовується письменником для створення простих для візуального уявлення пейзажів, описи часто насичені світлом певного кольору чи відповідної яскравості, що створює необхідний авторові ефект: «... ми увірвалися в край, де не стало снігу, де були зелені трави ... сонце било нам в очі, скелі летіли обабіч автостради...» (Андрухович, 1996, 1: 19); «... ми опиняємось в переповненому людом помешканні, обкуреному ... всілякими екваторіальними пахощами, підсвіченому зеленими і червоними лампами, де всі без винятку співають» (Андрухович, 1996, 1: 16). Використання світла поєднується в синтетичні образи поєднанням з образами руху, описом запахів, звуків тощо, формуючи синтетичні багатопланові образи. Джерелами світла можуть бути не тільки сонячне світло чи ліхтарі, а й сніг, міське освітлення, архітектурне підсвічування споруд (Андрухович, 1996, 1: 12, 16; Андрухович, 1996, 2: 49), на відміну від О. Йоселіані, який обирає в картинах природне освітлення, усі джерела світла майстерно використовуються письменником для вирішення завдання схопити мить дійсності в її неповторній мінливості й плінності.

Сприйняття перспективи, рух камери. Щодо вибору й розміщення апаратури О. Йоселіані нерідко надавав перевагу прямому куту в горизонтальній площині стосовно зображуваного об'єкта, розміщуючи камеру на рівні очей персонажів, як це робив і японський режисер Ясудзиро Одзу, використовуючи не широку кутовий, а нормальний об'єктив, із фокусною відстанню, що дорівнює діагоналі кадру, сприйняття перспективи якого найближче до сприйняття перспективи людським оком. Ю. Андрухович використовує прийом панорамування в романі у фрагментах, що передають зміст відеокасет. Це, за змістом роману, вірогідно, записи прихованих камер або камер відеоспостереження (Андрухович, 2: 65). Фрагмент є режисерською ремаркою, що включає коментарі з наповнення кадру реквізитом, епізодичними персонажами, щодо костюмів героїв, ракурсу і плану.

Анаколуф. Варта уваги застосована Ю. Андруховичем техніка розривів за принципом анаколуфа, або еліпса: переривання образу, зорового ряду і продовження в іншому епізоді, причому переривання не припиняє сприйняття. Невидиме стає важливішим за видиме. Дж. Джармуш в одному з інтерв'ю вказує на важливість для себе одного з понять японської філософії «ма», що означає простір між речами, «те, що між», і знаходить у кіно відображення в застосованих затемненнях, а також способі написання діалогів до фільмів (Джармуш, 1987/2007).

О. Лихолетова розглядає «ма» (間) як один із базових концептів японської культури, що впливає на сприйняття простору і часу носіями культури, що, у свою чергу, є однією з основних підвалин взаєморозуміння між культурами, важковловлюваний і малопомітний елемент, що впливає на сутність того, що відбувається, осмислює т. зв. «феномен неговоріння» (Лихолетова, 2019).

Ю. Андрухович зазначає: «Тільки непіймане слово живе... Найкраща поезія – тиша між словами, пробіл на папері... Найкраща поезія міститься на кінчику голки. Найкраща проза – та, що виправлена і закреслена» (Андрухович, 2015: 32). У «Перверзії» прийом еліпсу піднесений до програмного, оскільки сюжет поділений на епізоди, котрі продовжують фабулу, незважаючи на те що змінюється ракурс опису подій, оповідач, стилістика, тональність. Під час такої зміни читач змушений не тільки доуявити, доконструювати фрагмент епізоду, що, безумовно, випадає при переході, а й налаштуватися на новий регістр сприйняття. Роль прийому еліпса в такому разі переосмислюється, набираючи рис кінематографічності, він включає не тільки затемнення й втрату частини смислу, а й різку зміну ракурсу з необхідністю швидкого перелаштування сприйняття.

Колір. Завдяки тому що О. Йоселіані почав працювати з кольором порівняно пізно, його манера роботи з палітрою передбачає вкидання кількох яскравих чистих кольорових плям до геометрично побудованого кадру. Палітра насичена, контрастна, нагадує роботи Ніко Піросмані. Любов до монохрому, яку засвідчує в картинах і Дж. Джармуш, проявляється в Ю. Андруховича побудовою нібито кольорових замальовок, пейзажів, але виконаних у гранично обмеженій палітрі, наприклад: «Залишаються зі мною (в мені?) якісь лише тьмяні подвір'я, коридори, вогкі мансарди, кульбаби столочені, незасипані рови, повапновані стовбури...» (Андрухович, 1996, 1: 17). Включення до епізоду яскраво-контрастного предмету відбувається цілком у дусі О. Йоселіані: «... Вона поруч із ним, на передньому сидінні, як і належить, Frau Riesenbock, уся в чорному та вишневому, але вона мене не чує...» (Андрухович, 1996, 1: 16–17).

Деталізація всередині кадру. Обмежений рух камери дає змогу О. Йоселіані детально розпрацювати кадр: для нього характерні велика кількість атрибутки, деталізація, насичений рух усередині кадру. Загальний план (позиція спостерігача) дає можливість відчутти рамки кадру, суб'єктивність сприйняття. Такий кадр не вміщує велику кількість персонажів, яким відводиться лише половина або третина простору, у мізансцені беруть участь декорації, створюється їх надмір. Режисер звертає увагу на розташування предметів у просторі, їх фактуру, колір, освітлення, взаємодію з персонажами.

Творчий метод Ю. Андруховича надзвичайно уважний до наповнення «кадру» – мікроепізоду, мізансцени чи декорацій для дії: «Почувши від мене, що цей скромний, але уславлений заїзд функціонує ще з часів *gotico fiorito*, Респондент запитав, чи тутешні плювальниці, раковини унітазів, біде, розетки, вимикачі й телефони також відповідають означеному стилеві» (Андрухович, 1996, 1: 29). Змальовуючи комплекс стосунків людини зі світом речей, чуттєво сприйнятим нею, письменник розкриває смисл людської екзистенції. Відсторонене споглядання структури старого масивного бібліотечного столу Станіславом Перфецьким, ніби крізь об'єкти камери, дає герою змогу сприймати предмет як свідка, учасника чи зберігача давно минулих

історій. Тож у фокусі камери за посередництва предмета інтер'єру опиняється внутрішній світ героїв різних поколінь, його розщепленість і децентрованість (Див. Андрухович, 1996, 2: 33–34).

Процес пригадування, відновлення образів минулого, як досвід спілкування з іншим собою, дає можливість, на думку М. Фуко, Ж. Лакан, М. Турньє, Ж. Дельоз (Фуко, 1994; Лакан, 2008; Tournier; Делез, 1996), не лише проаналізувати свої внутрішні переживання, а й зібрати свій внутрішній досвід у єдине ціле. Ретроспекції героїв роману за допомогою «відчитування глибокої поверхні» столу, усвідомлення ними досвіду інших дають їм змогу створити єдину картину, очиститися, звільнитися від страждань і відновити втрачену цілісність.

Традиційно в дослідженнях, присвячених прозі Ю. Андруховича, наступний і подібні фрагменти трактуються дослідниками як перелік. Пропонується гіпотеза щодо розгляду в координатах кінематографічності, у результаті чого перелік перетворюється на деталізований опис декорацій для дій і процесів, на режисерську ремарку, уважний опис наповнення кадру: «... Починаємо традиційну венеційську виставу під назвою «Радість буття, або ж *Dolce vita*». До ваших послуг: плюскіт води, запах парфумів, мигдалеве печиво, каплички на палях, вірш Рільке, ... і, ясна річ, найтріюмфальніше з венеційських видовищ – повсюдне тріпотіння ніколи не сохнучої білизни!» (Андрухович, 1996, 1: 32). Кінообраз-кліше тріпотіння білизни на мотузці додає аргументів до класифікації переліку як кіноремарки. Ю. Андрухович майстерно створює яскраво синтетичне середовище для перебігу дії, яке в координатах кінопоетики відповідає декораціям чи бекграунду.

Мотиви занепаду. Уповні проявлені, на наш погляд, у прозі Ю. Андруховича, насамперед у «Перверзії», притаманні кінопоетиці О. Йоселіані мотиви занепаду, ностальгії, втрати коренів, забування традицій, розмивання культури, неоднозначний фінал. Так особливість авторського погляду на проблему людини полягає в тому, що вона як об'єкт і суб'єкт пізнання в сюжеті твору розчиняється, зникає, розмивається, перестає бути індивідом. Перфецький – це тип, сконструйований із деталей, що не зливаються в подобу цілісно-самостійного літературного характеру.

Герой – самотній мандрівник. Герой роману Ю. Андруховича – самотній мандрівник: «Як же опинився ти тут, чужинче? Що привело тебе?» «Велика самотність, отче Антонію, – відповів він. – Нема в мене ні дому, ні близьких, ні рідних. Одно тільки залишається – блукати світами і до Бога промовляти з різних церков, соборів» (Андрухович, 1996, 1: 60). Герой Ю. Андруховича, з огляду на відчуженість у новому й незнайомому світі, наділений автором певними рисами маргінала, який прагне звернути на себе увагу й декларує: «Отже, я поласую цим містом. Я спробую прожити в ньому щось найпекучіше, найгостріше. Я знайду в ньому таке найпотраємніше місце, де мене не дістануть» (Андрухович, 1996, 1: 32).

Інтерес Ю. Андруховича до маргіналії підкреслюється й на інших рівнях, наприклад, на рівні залучення другорядних жанрів до структури роману, таких як коментарі чи словники. Така жанрова еkleктика є, з одного боку, передумовою розгадки маргінальності й самотності героя, а з іншого – неординарним зразком багаторівневого письма.

Нелінійність часу. Час у романі – пластична нелінійна категорія, що підкоряється задуму режисера: «... І от, разом зі сплеском ахів усієї присутньої потлочі, вони гатять цим акваріумом до підлоги (тут режисер наказав сповільнити зйомку), акваріум довго-довго падає, але таки розбивається, вихлюпуючи навсібіч зелені струмені (в мені все висихає, це жахливо, бо жерці ловлять бризки» (Андрухович, 1996, 1: 21). Майстерно застосований у тексті прийом подання паралельно кількох дій зі створенням кінематографічного ефекту одночасного використання кількох камер і, відповідно, ракурсів (Андрухович, 1996, 1: 72).

На особливу увагу заслуговує ще один монтажний прийом, пов'язаний із часом, а саме прийом незбігу хронологічної послідовності подій з композиційною структурою твору або сюжетна перестановка.

Наявність постаті режисера. Образ Режисера в романі реалізується і як образ конкретного героя (Метью Кулікофф), і як образ певної сторонньої сили, що здатна впливати й змінювати перебіг подій відповідно до свого задуму. Те, що не потрапило до об'єктиву героя, буде відновлене поглядом іншого й вибудує цілісну картину світу.

Використання інструментарію спецефектів. Ю. Андрухович широко використав у романі інструментарій спецефектів, характерних для кінематографу. Варто пригадати, як герой роману потрапляє всередину книги, спецефекти в складі оперової вистави, політ і перетворення Казаллегри тощо.

Сценарність. Окремі фрагменти роману, наприклад, депеші Ади, настільки деталізовані, що створюється ефект сценарію (Андрухович, 1996, 2: 62). Розмова Ади і Стаха за участі кельнера в ресторації (фрагмент 28) скидається на повноцінний багаточаровий сценарій. Подані лінії розмов Ада-Стах, Ада-кельнер, переклад розмови Ади з кельнером, ремарки щодо дій, якими супроводжуються репліки, коментарі щодо статичного наповнення кадру, звуків, смаків, додаткового світла (Андрухович, 1996, 2: 64–70). Цікавим прийомом є відсутність розподілу реплік Ади, Стаха, доктора Різенбокка в суцільному тексті фрагменту 30 (Андрухович, 1996, 2: 73–76). До «Перверзії» включений й альтернативний сценарій розв'язки (Андрухович, 1996, 2: 80), який не тільки заперечує основний, а й надихає читача на вірогідність будь-якого сценарію включно із власноруч створеним. Звернення до читача: «... Мені здалося, він сказав, що я можу закохатися в тебе, – заперечив їй Перфецький. І мав рацію, як ми з вами знаємо» (Андрухович, 1996, 1: 38), – підкреслює штучність, сценарність дії, розподіляє ролі й визначає межі між читачем, автором і виконавцями ролей, у цьому разі Ади і Стаха. Використання Ю. Андруховичем у романі «Перверзія» принципу «камери» дає змогу зреалізувати ретроспективний екскурс, розкривати внутрішній світ героїв за допомогою спостереження за ними середовища, у якому вони перебувають, ніби підкреслюючи тезу, що «світ, у якому ми існуємо, є ні чим іншим як світом зовнішнього, проявленого в багатьох його варіантах» (Нансі, 1999: 35). Принцип «камери» дає Ю. Андруховичу змогу

вивершити процес світосприйняття його героїв засобом пізнання інших, відчуття завершеності, позбутися глибоко вкоріненого відчуття загубленості й непотрібності. Інші, яких герой роману зустрічає на своєму шляху, в об'єктивні камери не просто ділять із ним світ – вони надають системі світу цілісності.

Висновки. Однією з ознак постмодерного роману є поєднання в його тексті інтертекстуальності й інтермедіальності, яка визначається запозиченнями різних структуриантів з інших видів мистецтв.

Аналіз текстів художньої літератури крізь призму кінематографічного коду є перспективним напрямом дослідження поетики постмодерного роману.

Монтаж, кадр, план, ритм, ракурс, мізансцена, світло, ремарка, синтетичний образ є промовистими структуриантами поетики твору, які вказують на його інтермедіальну природу.

Великий план залучений у романі для опису зовнішності в поєднанні з детальним освітленням.

Світло певного кольору, яскравості, різних джерел походження використовується письменником для створення пейзажів, опису споруд і приміщень. Світло поєднується з образами руху, описом запахів, звуків формуючи синтетичні багатопланові образи.

У романі використаний прийом панорамування для відтворення в тексті записів камер спостереження.

Роль прийому еліпса в тексті твору переосмислюється, набираючи рис кінематографічності, він включає не тільки затемнення й утрату частини смислу, а й різку зміну ракурсу з необхідністю швидкого перелаштування сприйняття.

У романі Ю. Андруховича «Перверзія» надається багато уваги деталізації предметів, будується сприйняття предметів як свідків, учасників чи зберігачів минулих подій та історій.

У дослідженні висувається гіпотеза про розгляд переліку як режисерської ремарки, опису наповнення кадру, синтетичного середовища для перебігу дії, яке в координатах кінопоетики відповідає декораціям чи бекграунду.

Список використаних джерел:

1. Андрухович Ю. Інший формат / упор. Т. Прохаська ; ред. Я. Довгана. Лілея-НВ. 2003. № 3. URL: http://www.inshyi_format.doc.
2. Андрухович Ю. Перверзія. *Сучасність*. 1996. № 1. С. 9–85.
3. Андрухович Ю. Перверзія. *Сучасність*. 1996. № 2. С. 9–80.
4. Андрухович Ю. Тут похований Фантомас. Брустурів : Дискурсус, 2015. 240 с.
5. Бергсон А. Творческая эволюция / пер. с франц. Москва : КАНОН-пресс ; Кучково поле, 1998. 384 с.
6. В промежутке. П. фон Бах и М. Каурисмяки / 1987. Джармуш Джим: интервью / составитель Л. Херуберг ; пер. с англ. Е. Бурмистровой, А. Брагинского. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2007. 352 с. URL: <http://booksonline.com.ua/view.php?book=146577&page=2>.
7. Восток и Запад. К. Кэмптон / 2000. Джармуш Джим: интервью / составитель Л. Херуберг ; пер. с англ. Е. Бурмистровой, А. Брагинского. Санкт-Петербург : Азбука-классика 2007. 352 с. URL: <http://booksonline.com.ua/view.php?book=146577&page=2>.
8. Делез Ж. Логика смысла. Москва : Академия, 1996. 346 с.
9. Джефф Эндрю / 1999. Джармуш Джим: интервью / составитель Л. Херуберг ; пер. с англ. Е. Бурмистровой, А. Брагинского. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2007. 352 с. URL: <http://booksonline.com.ua/view.php?book=146577&page=2>.
10. Конец пути. Скотт Маколей / 1996. Джармуш Джим: интервью / составитель Л. Херуберг ; пер. с англ. Е. Бурмистровой, А. Брагинского. Санкт-Петербург : Азбука-классика. 2007. 352 с. URL: <http://booksonline.com.ua/view.php?book=146577&page=2>.
11. Лакан Ж. Изнанка психоанализа (Семинар, Книга XVII (1969/70)). Москва : Гнозис/Логос. 2008. 272 с.
12. Лихолетова О.Р. Концепт «□ MA» и способы его репрезентации в японском языке. *Филологические науки в МГИМО*. 2019. № 3. С. 92–99. URL: <https://philnauki.mgimo.ru/jour/article/view/224/225>.
13. Мазурак А. Про вроджену «кінематографічність» художньої літератури докінематографічного періоду. *Наукові записки. Серія «Філологічні науки (Літературознавство)»*. 2012. Випуск 111. С. 137–156.
14. Мартянова И. А. Киновек русского текста. Парадокс литературной кинематографичности. Санкт-Петербург : САГА, 2002. 240 с.
15. Нанси Ж-Л. Corpus / сост., общ. ред. и вступ. ст. Е. Петровской. Москва : Ad Marginem, 1999. 255 с.
16. Пуніна О. В. Засоби кіномови в українській художній прозі 20–30-х років ХХ століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Донецьк, 2011. 19 с.
17. Тяжлов Я.И. Четыре языка Отара Иоселиани. Современный дискурс-анализ. 2013. № 10. URL: <http://discourseanalysis.org/ada10.pdf>.
18. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / пер. с франц. В.П. Визгина, Н.С. Автономовой. Санкт-Петербург : А-сэд, 1994. 407 с.
19. Tournier M. Vendredi ou Les limbes du Pacifique. URL: <https://flipbook.cantook.net/?d=%2F%2Fwww.edenlivres>.

References:

1. Andrukhovych, Yu. (2003). Inshyi format. [Another format]. Upor. T. Prokhaska. Red. Ya. Dovhana. Lileia-NV, № 3 [In Ukrainian].
2. Andrukhovych Yu. (1996). Perverziia [Perverzion] *Suchasnist*. № 1. Pp. 9–85 [In Ukrainian].
3. Andrukhovych Yu. (1996). Perverziia [Perverzion] *Suchasnist*. № 2. Pp. 9–80 [In Ukrainian].

4. Andrukhovych Yu. (2015). Tut pokhovanyi Fantomas [The phantom is buried here] Brusturiv: Dyskursus. 240 p. [In Ukrainian].
5. Berhson A. (1998). Tvorcheskaia evoliutsiia [Creative evolution]: per. s frants. Moskva: KANON-press; Kuchkovo pole, 384 p. [In Russian].
6. Dzharmush D. (1987/2007) V promezhutke. P. fon Bakh y M. Kaurysmiaky / 1987. [In the interval. P. fon Bakh and M. Kaurismaki / 1987]. *Dzharmush Dzhym: ynterviu* [Jarmusch Jim: interview]. Sostavytel L. Khertsberh. Per. s anhl. E. Burmystrovoi, A. Brahynskoho. SPb.: Azbuka-klassyka, 352 p. URL: <http://booksonline.com.ua/view.php?book=146577&page=2> [In Russian].
7. Dzharmush D. (2000/2007). Vostok y Zapad. K. Kempyon / 2000. [East and west. K. Kampion / 2000]. *Dzharmush Dzhym: ynterviu* [Jarmusch Jim: interview]. Sostavytel L. Khertsberh. Per. s anhl. E. Burmystrovoi, A. Brahynskoho. SPb.: Azbuka-klassyka, 352 p. URL: <http://booksonline.com.ua/view.php?book=146577&page=2> [In Russian].
8. Delez Zh. (1996). Lohyka smysla [Logic of meaning]. Moskva: Akademyia. 346 p. [In Russian].
9. Dzharmush D. (1999/2007). Dzheff Endriu / 1999. [Jeff Andrew / 1999]. *Dzharmush Dzhym: ynterviu* [Jarmusch Jim: interview]. Sostavytel L. Khertsberh. Per. s anhl. E. Burmystrovoi, A. Brahynskoho. SPb.: Azbuka-klassyka, 352 p. URL: <http://booksonline.com.ua/view.php?book=146577&page=2> [In Russian].
10. Dzharmush D. (1996/2007). Konets puty. Skott Makolei [The end of the road. Scott Macaulay / 1996]. *Dzharmush Dzhym: ynterviu* [Jarmusch Jim: interview]. Sostavytel L. Khertsberh. Per. s anhl. E. Burmystrovoi, A. Brahynskoho. SPb.: Azbuka-klassyka, 352 p. URL: <http://booksonline.com.ua/view.php?book=146577&page=2> [In Russian].
11. Lakan Zh. (2008). Yznanka psykhoanaliza [The wrong side of psychoanalysis] (*Semynar, Knyha XVII (1969/70)*). M.: Hnozyz/Lohos. 272 p. [In Russian].
12. Lykholetova O. R. (2019). Kontsept «MA» y sposoby eho reprezentatsyy v yaponskom yazyke. [Concept «MA» and the ways of its representation in Japanese]. *Fylohohycheskye nauky v MHYMO*. №3. Pp. 92-99. URL: <https://philnauki.mgimo.ru/jour/article/view/224/225> [In Russian].
13. Mazurak A. (2012). Pro vrodzheni «kinematohrafichnist» khudozhnoi literatury dokinematohrafichnogo periodu. [About the inherent «cinematographic» artistic literature of the pre-nematographic period]. *Naukovi zapysky. Seriia «Filolohichni nauky (Literaturoznavstvo)»* Vyp. 111. Pp. 137–156 [In Ukrainian].
14. Martianova Y. A. (2002) Kynovek russkoho teksta. Paradoks lyteraturnoi kynematohrafychnosti. [Cinematic century of the Russian text. The paradox of literary cinematography.] SPb: SAHA. 240 p. [In Russian].
15. Nansy Zh-L. (1999) Corpus. Sost., obshch. red. y vstup. st. E. Petrovskoi. Moskva: Ad Marginem, 255 p. [In Russian].
16. Punina O. V. (2011). Zasoby kino movy v ukrainskii khudozhnii prozi 20–30-kh rokiv XX stolittia [Means of cinema language in Ukrainian fiction of the 20s and 30s of the XX century]: avtoref. dys. ... kand. filol. nauk: 10.01.06. Donetsk, 19 p. [In Ukrainian].
17. Tiazhlov Ya. (2013). Chetyre yazyka Otara Yoselyany. Sovremennyi dyskurs-analyz [Otar Ioseliani's four languages. Contemporary discourse analysis]. №10. URL: <http://discourseanalysis.org/ada10.pdf> [In Russian].
18. Fuko M. (1994). Slova y veshchy. Arkheolohiia humanytarnykh nauk. [Words and things. Archeology of the Humanities.] Per. S frants. V. P. Vyzghyna, N. S. Avtonomovoi. SPb.: A-cad. 407 p.
19. Tournier M. Vendredi ou Les limbes du Pacifique. URL: <https://flipbook.cantook.net/?d=%2F%2Fwww.edenlivres>.

DOI <https://doi.org/10.51647/kelm.2020.4.1.24>

ПРОБЛЕМА СУТНОСТІ ЗЛА У ТВОРЧОСТІ МИТРОПОЛИТА СУРОЗЬКОГО АНТОНІЯ

Михайло Сивак

кандидат богослов'я, доцент,

доцент кафедри біблійних та філологічних дисциплін

Львівської православної богословської академії (Львів, Україна)

ORCID ID: 0000-0003-0120-1368

Анотація. Ця стаття присвячена темі осмислення проблематики зла видатним християнським мислителем і богословом митрополитом Суразьким Антонієм (Блумом). Владика Антоній тривалий час працював лікарем. І тому його осмислення феномена зла збагачене не лише богословським досвідом, а й медико-практичним.

Об'єктом наукової статті є богословська та релігійно-філософська думка митрополита Антонія Суразького.

Предметом дослідження є онтологічний аспект категорії зла в її інваріантних проявах у філософській і релігійній парадигмах філософсько-теологічної думки митрополита Антонія Суразького.

Основною метою дослідження є здійснення історико-філософського аналізу категорії зла в її онтологічному аспекті на матеріалі філософських і теологічних концепцій митрополита Антонія Суразького.

Ключові слова: зло, природа, реальність, особистість, позиція, антропологія, сутність.