

as dominant constructions that serve as expressive tools in the linguistic and stylistic organization of poetic works. The theoretical foundation is grounded in the works of N. Huyvaniuk, O. Kulbabska, S. Bybyk, and others, who conceptualize syntactic dominants not only as frequent syntactic structures but also as stylistic markers revealing the author's aesthetic orientation and worldview. Emphasis is placed on the interaction between syntactic dominants and other levels of linguistic organization – phonetic, lexical, and textual – as an integrated system of stylistic coherence. Furthermore, the article incorporates findings from contemporary corpus stylistics (D. Stetsenko, I. Okulska), demonstrating how quantitative methods can verify the stylistic relevance of certain syntactic patterns. It is argued that idiosyncratic distinctiveness is most clearly manifested at the syntactic level, where repetition, positioning, and functional markedness of specific constructions contribute to the semantic and emotional density of poetic language. The research confirms the value of combining interpretative and statistical methodologies in the study of poetic syntax and provides a framework for identifying stylistic dominants across individual and historical variations in Ukrainian verse.

**Key words:** syntactic dominants, poetic speech, idiolect, inversion, parceling, ellipsis, corpus linguistics, expressive syntax, artistic text.

*Отримано: 26.09.2025 р.*

УДК 811.161.2+821.161.2(045)

DOI: 10.32626/2309-7086.2025-22.83-94

**Валентина Філінюк**

*ORCID 0000-0003-4951-7732,*

*кандидат філологічних наук, доцент,*

*доцент кафедри української мови та літератури,*

*Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія*

## **ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ ЯК ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНИЙ ЗАСІБ ПОЕТИЧНИХ ТЕКСТІВ ЮРІЯ ІЗДРИКА (на матеріалі збірки «Календар любові»)**

У статті розглядається інтермедіальність як стилістичний засіб поетичної мови. На прикладі збірки Юрія Іздрика «Календар любові» досліджено, як ужиття автором лексики з різних видів мистецтва функціонує в розгортанні змісту, творенні образів. Так тексти отримують динаміку, синестезійність та візуалізацію, поглиблюють діалог із читачем, відображають світ медіа.

**Ключові слова:** інтермедіальність, поетичний текст, Юрій Іздрик, мистецька лексика, образний засіб, метафора, символ.

**Постановка проблеми.** Інтермедіальність як комплексне наукове поняття привертає увагу багатьох дослідників. Це пов'язано із міждисциплінарним характером такого явища, швидким розвитком нових медійних форм, виявленням нових культурних тенденцій. Інтермедіальний компонент мистецьких явищ демонструє міжсистемні і міжзнакові відношення, виявляє особливості комунікантів, механізмів та результатів такої взаємодії. Середовищем для такого аналізу є літературні тексти, зокрема сучасна українська поезія.

Особливостями вивчення інтермедіального складника є те, що на цей процес впливають знання і культурний досвід дослідника або читача, специфіка сприйняття тексту, відсутність єдиного підходу до інтермедіальних дослі-

дзень, розмаїття поезій, зокрема поєднання елементів, які належать до різних видів мистецтва, що й становить дослідницьке завдання.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** У статті наведемо відомості щодо інтермедіальності як теоретичного поняття та її реалізації в конкретних текстових одиницях. Префікс «інтер» означає «між» (аналогічний словотвір бачимо в понятті «інтертекстуальність»), «media» – множина до слова «medium» з латини «середина», «середній». Етимологічно термін «інтермедіальність» поєднує два значення іншомовних компонентів і позначає таку взаємодію, при якій медіа існують у синтетичному просторі й включаються один в одного, перетинаючи кордони, спричиняючи взаємний вплив, видозмінюючись і трансформуючись. Такий підхід стосується співвідношення різних типів медіа (інтермедійність у художньому тексті) або проблем рецепції (діалог між автором та реципієнтом).

А. Ханзен-Льове першим витлумачив інтермедіальність як своєрідний переклад з мови одного виду мистецтва на мову іншого в мономедійному або мультимедійному тексті [11, с. 92]. Г. Савчук зазначає, що «людині в медіатизованому суспільстві властиво досліджувати міждисциплінарні феномени», із розвитком поєднаних видів мистецтва «збільшилася естетична функція художнього тексту; ... цікавими є зв'язки літературного тексту з іншими видами мистецтва» [9, с. 15–16]. Це дозволяє розглядати інтермедіальність як маркер розвитку сучасної культури.

Інтермедіальність тлумачать як «відтворення в літературному тексті таких образних структур, що несуть інформацію про інші види мистецтва. Інтермедіальний аналіз спрямований на виявлення засобів суміжних мистецтв, що реалізуються в літературі. Прочитання живописних, кінематографічних чи музичних кодів у ній дозволяє виявити смислові глибини тексту, віднайти приховані в інтрахудожніх дискурсах відтінки значень» [8, с. 52–53].

У творчості Ю. Іздрика помітна схильність до інтермедіального висловлення ідей, зокрема, С. Підпригора зазначає, що «в артбуці «Underwor(l)d» Ю. Іздрик використовує потенціал інтермедіальної взаємодії візуальних та вербальних елементів. Синтезуючи їх у тексті, він прагне вплинути на читача/глядача багатоаспектно, задіюючи свідомі та підсвідомі мисленнєві моделі, порушити автоматизм сприйняття» [6, с. 117]. Цей же альбом І. Бурлакова та І. Кропивко характеризують як спробу «створити образність, засновану на синтезі літератури з іншими видами мистецтва, переважно візуальними, та на спробі надати літературному образу іншого типу виразності й інформативності. ... Основними інтермедіальними засобами в структурі книги є поєднання елементів різних видів мистецтва (література, музика, живопис), колажність, кітчевість та музичність» [1, с. 69].

**Мета статті** – комплексна характеристика явища інтермедіальності, зафіксованого в поетичних текстах збірки «Календар любові» Юрія Іздрика.

**Виклад основного матеріалу.** Поетичний текст генерує різноманітні коди, перетворює отримувані та породжує нові повідомлення. Словесний і живописний пейзажі, звісно, відрізняються, статика образотворчого мистецтва замінена в літературному творі динамікою художніх образів, смислових асоціацій, нових відтінків [8, с. 48]. Тому «феномен інтермедіальності полягає у розширенні можливостей інтерпретації літературного твору не тільки за допомогою літературознавчого інструментарію, але й збагачення його мистецтвознавчою термінологією» [10, с. 212].

Інтермедіальність у художньому тексті є свідченням поєднання інших текстів чи їхніх частин, відтворення слухових, зорових, дотикових феноменів,

сполучення непеєднуваного, що спричиняє невичерпні й непередбачувані авторські варіації [4, с. 9], а також характеризує світосприйняття людини, яка живе в медійному світі.

Введення до літературного тексту елементів різних видів мистецтва модифікує принцип взаємодії, що відбувається на рівні різноманітних мистецьких кодів, зумовлюючи появу нових смислів із додаванням описів картин, архітектури, музичних творів.

«Інтермедіальність у лінгвістичному розумінні тлумачать як текстову категорію, що:

- 1) є специфічною ознакою художнього тексту (періоду модернізму й постмодернізму) як комунікативної єдності;
- 2) ґрунтується на узагальненому результаті пізнання дійсності, її художнього осмислення і репрезентації у різних напрямках мистецької діяльності» [5, с. 56].

365 поезій Ю. Іздрика об'єднано в збірку «Календар любові» [2]. Для аналізу ми обрали мистецьку лексику, зафіксовану в цих текстах. Саме вживання слів такої семантики є ознакою інтермедіальності літератури, її можливостей позначати феномени інших видів мистецтва. Виявлені приклади, на нашу думку, належать до третього типу інтермедіальності за класифікацією І. Раєвські [12, с. 52] – інтермедіальних референцій, перегуків між різними видами мистецтва в межах одного культурного продукту.

Загалом під час опрацювання всіх текстів було виявлено лексику, пов'язану із такими видами мистецтва: музика, образотворче та хореографічне мистецтво, кінематограф, театр, мультиплікація, архітектура.

Найбільше було виявлено лексем, які стосуються музичного мистецтва:

- назви жанрів: *госпел, дивертисмент, коліскова, марш, пісня, соната, fuga, хорал, шансон* – 9 одиниць;
- назви понять музичної грамоти: *бемоль, мелодія, нота, пентатоніка, престо, ре, синкопа, тремоло, фа* – 9 одиниць;
- назви музичних колективів та виконавців: *гітарист, Емі Вайнхауз, оркестр, панк, Стінг, хор, Gipsy Kings, Pink Floyd, Zz Top* – 9 одиниць;
- назви музичних інструментів та їхніх елементів: *барабан, валторна, гітара, гобой, скрипка, струна, сурма* – 7 одиниць;
- назви понять вокального мистецтва: *модуляція, унісон, фальцет, фонограма* – 4 одиниць;
- назви музичних стилів: *блюз, джаз, хіп-хоп, r&b* – 4 одиниці;
- назви музичних творів: *едерлезі, макарена, Lucy in the sky* – 3 одиниці;
- назви композиторів: *Бетховен, Бреговіч, Растропович* – 3 одиниці;
- назви музичних дій: *джазувати, співати* – 2 одиниці.

Лексема *пісня* трапляється переважно в образних конструкціях, проте спостерігаємо її вживання в прямому значенні: «*гуде восьмибитно моя голова // чергову видає пісню*» [2, с. 116]; «*у мене – план на сотні дві пісень*» [2, с. 119]; «*а за стежками – далечіні // а поза серцем – кров і м'ясо // а над піснями – отчешани*» [2, с. 184] (тут і далі збережено авторську орфографію та пунктуацію).

*Пісня* постає як символ невідповідності канонам (*некошерний, покреслений*), композиційно має початок і кінець як абетка: «*я марно складаю абетку // і пісня моя некошерна*»; «*я марно складаю абетку // і пісня моя некошерна*» [2, с. 94–95]. Круговерть життя зображено через образ зміни пір року: *перевесло – атрибут жнив, весна – початок посівної: «вже перекреслено всі перевесла // вже переписано пісню на весну*» [2, с. 260].

Синкретизм слухових і зорових образів помітний у таких прикладах: «*є лиш паралельні світи... // туди я світитиму пісню із назв... // ... і ти мені звідти світи*» [2, с. 116]; «*дивлюсь твої фото пісні твої слухаю // однак не рятую ні слуху ні зору*» [2, с. 209]. Синкретичним є поняття *госпел*, яке поєднує музику, спів, ритмічні рухи, охоплює в тексті також поезію, малюнок, комікси: «*госпел співаю вірші малюю // слухаю вангу дивлюся мангу*» [2, с. 115]. Автор поєднує просторові поняття з музичними лексемами, візуальні образи зі звуковими: «*я знаю прохід до вікон // і коридор у пустелі // і припорошену смугу // на фортеп'яній кришці // й меандр забутої фуги // і мандри з дитячої книжки*» [2, с. 298]. Пил на музичному інструменті та вживання словосполучення *забута фуга* символізують спогади, ностальгію за минулим. У поетичному тексті автору вдається змінювати види мистецтва – драму на музику: «*за смертю богів надходить містерія втілення // зі смерті богів починається музика тіл*» [2, с. 232].

За участю музичної лексеми Ю. Іздрик будує антитези: *крик і пісня* – мовчання (за наявністю чи відсутністю звуків), *слово і зойк* – *пісня* (за наявністю чи відсутністю музики чи мелодії): «*увесь цей крик і уся ця пісня // все це мовчання в желе залите*» [2, с. 57]; «*навіть слово і зойк все ніяк не вкладаються в пісню*» [2, с. 196]. Образ життя і музики як частини життя митця представлено в рядках, що містять протиставлення: «*я завершую гучно дивертисмент // та хотів піти непомітно*» [2, с. 99].

У рядках «*я відловлюю пісні твого птаства*» [2, с. 229]; «*тишина і грішна стрімка і гнучка // пісня зривається просто з гачка*» [2, с. 260] віднаходимо персонафіковані образи з компонентом *пісня*. Ю. Іздрик творить такі образи з уживанням лексем на позначення музичних понять: море як музикант – перенесення на основі семи ‘ритмічність’ «*ім море північне вривається в дім // розкачує біт і в синкопах пульсує*» [2, с. 227].

У цитаті «*от прийде сестричка і все розрулить // хай легковажна // нехай невчасна // зате простодушна мов пісня зозулі*» [2, с. 268] назва музичного твору є частиною порівняльної конструкції, де згадка про звуки зозулі викликає в читача відповідні асоціації. Компаративна конструкція може утворюватися на основі поєднання звукових та візуальних складників: «*перехресний вогонь на досвітні вогні // накладається як фонограма*» [2, с. 251].

Марш – багаточаровий образ, який поєднує семантику війни, сили, музики і руху, це не просто музичний термін, а символ конфлікту, розчарування та відчуження: «*балістичні атаки фугасних нот // фарширований правими лівим марш // орендований лівими правий край // силіконові гільзи пустий патронташ*» [2, с. 90], «*військові марші як щоденна практика // мене потроху виживають звідси*» [2, с. 266].

У поезії Ю. Іздрика бачимо протиставлення образів з участю музичних термінів: шоколад – ладан, хорал «*нічним шоколадом гірчить її ладан // хоралам збиваючи лад*» [2, с. 214], хорал – нойз (шум) «*будуть шифри слідів і пунктири окремих проталин // і латинські хорали й іржавий холодний нойз...*» [2, с. 247]. Семантика багатоголося в лексемі *хорал* сприяє перенесенню цього значення на поняття, не пов’язані з музикою: «*світанок субота жертовний хорал // паровозних гудків і маршів*» [2, с. 256], «*несуголосно opus dei звучить роздертих хмар хорал*» [2, с. 287].

Авторський оксиморон *промисловість – мистецтво* побудовано з уживанням лексеми на позначення музичного стилю: «*і пульс наш подвійний викачує нафту і джаз*» [2, с. 168]. Ю. Іздрик уживає назви стилів для характерис-

тики ліричного героя, пропонує читачеві натяк щодо темпоритму поетичного тексту: «а брат мій – рубає **xin-xonom** // а сестри – розумні і гарні» [2, с. 94]; «плюс-мінус я і ти // плюс-мінус раз і два // твій **r&b** простий» [2, с. 219]; «граємо вдвох // конопляний **блюз** // нота за нотою // за тягою тяга // **блюз** – це не спротив // **блюз** – це звитяга» [2, с. 264].

Сеюмо ‘текст’ автор об’єднує дві лексеми – *колискова* і *молитва*: «із твоїх молитов я складу **колискову**» [2, с. 12]. Також використовує музичне поняття в назві поезії «колискова для повні» [2, с. 210], акцентуючи увагу на часовій ознаці, коли з’являється повний місяць.

Як інтермедіальний засіб у поетичному тексті функціонує звукопис, зафіксований у фраззах з уживанням музичних понять: [*шанс*] «дай світові **шанс** приглушити **шансон**» [2, с. 150]; [*дж*] «і **дж**аз в плейлісті // і *кава* у джезві» [2, с. 201]; [*тре*] «**тремело** листя трепетне // **тремело** крил пташиних» [2, с. 181], «*тремор* морозяний // **тремело** сміху» [2, с. 199], «і ми вибухаєм трепетно // і світ розриває **тремело**» [2, с. 228]; [*сон*] «і сон уві сні звучить в **унісон**» [2, с. 10]. Фонетичну гру демонструє автор, уживаючи назви нот, звукові повтори, навмисне сплутування понять букви і ноти: «*фасоля* шерхне мовби **буква «фа»** // і *нота «сіль»* розситана по столу // і *резонув* «**ре**» у головах // і *резюме* формується поволі», «*трава* згорає ніби **нота «ю»** // а **буква «ніч»** пом’якшена бемодем» [2, с. 295].

Звуковий склад музичних лексем стає основою фоностилістичного ефекту за рахунок уживання співзвучних слів: «*бери свій мундштук і сурми у сурму*» [2, с. 151], «і засурмили **сурми** і загорланіли **горни**» [2, с. 277].

Дослідники зазначають, що інтермедіальність є специфічною формою діалогу культури, яку здійснюють за допомогою взаємодії художніх референцій [7, с. 152]. Саме для збагачення змісту тексту, створення зв’язків між культурами, діалогу з ерудованим читачем автор використовує назви музичних творів: *Lucy in the sky* (пісня групи The Beatles) «*Г грає люсі ін зе скай*» [2, с. 253], «звучить осіннє **едерлезі** // над нами місяць як корона» [2, с. 287], поезія з назвою «*макарена*» [2, с. 16]; назви виконавців, гуртів, композиторів: «і **стінг** заспіває вже як там зуміє // в шкільному проїзді з *гітарою само*» [2, с. 145], «і співає із небес **емі вайнхауз**» [2, с. 225], «під **Gipsy Kings** входимо в танго // з визвольними боями» [2, с. 162], «і буде грати древній **zz top**» [2, с. 218], «*моя голова – монгольф’єр і led zeppelin* // слова спалахнуть і тоді вже – земля» [2, с. 55], «за стінами стін тут самотній **пінк-флорйд** н’є // і грає з-під хмар чи то **бреговіч** чи **ростроповіч**» [2, с. 257], «сліпий як *гомер* і глухий як **бетховен** // при тобі я завше нічим менестрелем» [2, с. 148], «замість квітів в’ялених я квітки скасовані // на концерт **бетховена** призберу в букет» [2, с. 288]. Алюзію на музичний твір «Місячна соната» спостерігаємо в рядках «так чусе поклик місяця вовчиця // так чутно місяць у **сонаті** клавішній» [2, с. 71].

Музична лексика вживається для мовної гри, побудованої на паронімічних відношеннях: «*хотіли ми жити по-новому* // збиралися грати **presto** // *клялися поводитися просто*» [2, с. 94].

Образ нот може пов’язуватися з поняттям загадкового, незрозумілого: «я відгадую **ноти** чекаю годо» [2, с. 99], «і дванадцять невіданих **ном** // час виспівують поза графіком» [2, с. 215] «я відгадую **ноти** паузи» [2, с. 319]; бути частиною аудіовізуального порівняння: «*ти вміло звучала однією нотою* // і світила зіркою з криниці» [2, с. 306]; утворювати антитезу та метафору на позначення складного життя: «замальовую **ноти** чорним // *затушовую карти білим*», «усі мої карти биті // нотатки і **ноти** – стерті» [2, с. 325].

Поет уживає музичні поняття, щоб акцентувати багатоголосся в тексті: голос мас («і знову лунатиме **хор** звідусіль» [2, с. 40]), голос сили і пропаганди («не чути тут ваших ораторів // і ваших військових **оркестрів**» [2, с. 95]), неформальний голос («будуть нам **грати** фінські **панки** // і драмтеатри будуть з **концертами**» [2, с. 226]), «і виріс на зоні улюблений їх **гітарист**» [2, с. 257]). Такі лексеми дозволяють надати тексту емоційного та соціального забарвлення.

Назви музичних інструментів та їхніх елементів уживаються переважно в прямому значенні: «я прикрашаю себе хіба що **гітарою**» [2, с. 47], «у мене є трофейна **скрипка**» [2, с. 185], «мали ми **скрипку** й чарівний **бубон**» [2, с. 234]; а також для передачі войовничої атмосфери, про що свідчить уживання слів бойовий, бій: «я вибираю правильний сектор // і бойовий **барабан**» [2, с. 193], «б'є **барабан** мій глухий не намарно — // бій розпочався уже» [2, с. 193].

Лексема *струна* уживається для творення метафори напруги («хай нерви підуть на вервицю // а жили — на **струни гітарні**» [2, с. 34]), порядку («де напнуто **струни** — там все буде струнко» [2, с. 165]), свободи та імпровізації («голосом джа промовляє твоя **струна**» [2, с. 221]).

Назви понять, що стосуються вокального мистецтва, Ю. Іздрик використовує, щоб побудувати метафору на позначення змін: «срібна струна вже на межі **фальцету** // ми мимовільно вилеємось в **унісон**» [2, с. 47]; «**модуляції голосу** — зміна параметрів світу // як і згустки повітря і світло окраїн в імлі» [2, с. 247].

У поезії Ю. Іздрика музична лексика та пов'язані з нею образи є засобом творення художньої реальності. Автор уживає переносні значення, таким чином виражаючи свої філософські ідеї, емоційні стани. Серед основних функцій музичних образів — зображення перетворень ліричного героя, синкретизм, де музика та інші мистецтва зливаються в єдине ціле; творення символів та метафор, антитез та контрастних образів; діалог з ерудованим читачем; використання фоностилістичних ресурсів мови.

Було виявлено такі лексеми, пов'язані з кіномистецтвом: *дубль, екран, епізод, кадр, кіно, пауза, прогон, саспенс, серіал, склейка, спойлер, стоп-кадр, сценарій, титри, трейлер, хепіенд* — 16 одиниць. Як синтетичний вид мистецтва «кіномистецтво виробило специфічні зображально-виражальні засоби, зокрема фотографічне відображення предмета, рухомого в просторі й часі, монтаж, завдяки яким йому вдалося скласти вагому конкуренцію іншим видам мистецтва» [3, с. 43]. Кінолексика найчастіше стає складником зображення життя: «це не наше **кіно** і вже навіть не хочеться знати // чи задумано так а чи все випадково воно» [2, с. 111]; «і все — за один-єдиний **прогон** // без **дублів** без **пауз** вживу» [2, с. 10]. Використовуючи засоби звукоповтору [к'ін], [гр], автор підкреслює рух, динаміку цього виду мистецтва: «зняти б **кіно** про твою кінетику // викласти б гру за твоєю грацією» [2, с. 237].

Лексеми *кадр* і *стоп-кадр* із семами 'зупинка', 'пауза' вживаються для позначення миттєвості життя, неминучості кінця: «і ти розумієш: фіналу не буде, а буде **стоп-кадр** оцей» [2, с. 53], «відомий тільки останній **кадр** // все решта по ходу пишеться» [2, с. 192]. Символізує фінал життя також уживання слова *титри*: «і бігтимуть **титри** й горітимуть» [2, с. 53] «не вижив ніхто а далі — **титри** // дати народження-смерті» [2, с. 192].

Інші поняття, що стосуються кіномистецтва, теж метафорично показують життя, наприклад, лексемою *спойлер* підкреслюються наперед відомі події («життя ніби **спойлер** про динозаврів — // не вижив ніхто і кришка» [2, с. 192]), *сценарій* уживається для позначення послідовності життєвих подій

(«ми писали інші крутіші **сценарії**» [2, с. 13]), епізод, *саспенс*, *хепіенд*, *склейка* уживаються, щоб описати окремі миттєвості, дати їм оцінку: «*у тебе ще купа дрібних епізодів // а тут насувається саспенс*», «*відомий майже увесь хепіенд // та поки що б'ємося відважно // і кожна сторінка – як інший тренд // і кожна склейка монтажна*» [2, с. 192]. Ю. Іздрик уживає конолексику як засіб метафоричного осмислення нашого буття. Такі поняття, поєднуючи динаміку, монтаж і послідовність, описують життя як кінофільми різного жанру, надають драматизму, ритмічності та підкреслюють візуальний складник.

Ми встановили, що в поетичних текстах було вжито такі лексеми, пов'язані з архітектурою: *базиліка*, *бастіон*, *башта*, *брама*, *бунгало*, *вежа*, *готика*, *гробниця*, *каріатида*, *міст*, *пагода*, *піраміда*, *ратушний годинник*, *храм* – 14 одиниць. Серед найчастотніших слів – *міст* і *вежа*.

Лексема *вежа*, що позначає високу конструкцію, уживається для зображення цілісного внутрішнього чи замкнутого зовнішнього світу ліричного героя: «*вежа моя із кісткового мозку // взята в облогу влита в блокаду*» [2, с. 45], «*вежа – висока панцир – хітон*» [2, с. 45], «*ті що замкнулись у власній невидимій вежі // всі одне одним ми небезпечно травмовані*» [2, с. 312], «*і підпираєм вежу оцифрованими смислами // а вежа розсипається як пісенна оця*» [2, с. 324].

У поетичному тексті *міст* образно позначає можливість ліричного героя реалізувати бажання, подолати перешкоду, перейти в інший стан: «*крізь мене прокладено траси і рейси // крізь мене проходять ріки й мости*» [2, с. 164], «*уможливлено місію вбити в собі пересмішника // підірвати мости // запустити у рейд кораблі*» [2, с. 286], «*я не залишив жодного моста // але фрегатів маю понад сотню*» [2, с. 295], «*квітень як квітень – хардкорова тема // буїно цвітуть міфологеми // і проростають над пустищем темним // мокрі мости*» [2, с. 105]. Тут актуалізована семантика руху, навіть коли мости зазнають руйнування, автор пропонує засіб пересування: кораблі, фрегати.

Архітектурний термін *готика* Ю. Іздрик семантично доповнює колірною ознакою темряви: «*але ночами світить повня немов вдивляючись у мене // (це місяць – фрік це місяць – крейзі) і лізе готика в вікно*» [2, с. 287], це допомагає створити нічну атмосферу поезії «нокторн».

Лексеми *базиліка*, *храм* уживаються для позначення сакрального або внутрішнього простору ліричного героя: «*лилики і ластівки // в провітках базиліки*» [2, с. 188], «*важко згадати // хто я і де я – // чи то острів // чи то фрагмент якоїсь базиліки*» [2, с. 224], «*у дзеркало шафи старої // заходжу неначе у храм*» [2, с. 21]. *Пагода* стає метафорою внутрішнього світу та священного місця: «*ждали ми з моря погоди в пагоді // зайвим вважаючи кожного третього*» [2, с. 234], «*пагода наша зліва де серце*» [2, с. 235]. Поняття *бастіону* автор переносить із сфери фортифікації у сферу внутрішньої боротьби ліричного героя: «*така тут війна // а більшої нам і не треба // такий бестарій // такий бастіон // і мій легіон під містом*» [2, с. 122].

Сукупність різних архітектурних форм (*гробниця*, *бунгало*, *башта*, *міст*) автор уживає для опису складних стосунків, де міст символізує зв'язок між героями, а решта термінів – їхню крихкість, ізоляцію: «*усі ці гробниці бунгала башти // усі ці мости між двома тілами*» [2, с. 57].

Окрім назв цілісних будівель, у поезіях трапляються назви їхніх елементів. *Брама* метафорично позначає кордони: «*вже б'ється вітрами в браму // грипозний гіркий циклон*» [2, с. 285]. *Ратушний годинник* є символом відмірювання сезонів і підкреслює завершення життєвого етапу: «*воно [літо] ще*

*грозою гратиметься // аж поки цілком не сповниться // ввійшовши в годинник ратушний»* [2, с. 118]. Алюзія на персонажів давньогрецької міфології символізує важкий тягар жінки та вічні муки чоловіка: *«і добрели до Атлантиди – // каріатида і тантал»* [2, с. 326].

Ю. Іздрик використовує архітектурні терміни, щоб надати поетичним образам конкретної семантики, створити багатощарові візуалізовані образи, що збагачують текст.

Було виявлено такі лексеми, що стосуються образотворчого мистецтва: загальні назви: *акварель, акварельний папір, картина, колір, пензлик, полотно, ультрамарин, умбра* – 8 одиниць; власні назви: *Брейгель, Босх, Вермеєр, Шагал* – 4 одиниці.

Найчастотнішою виявилася лексема *колір*. Автор творить синестезійні образи, де поєднує колір та звук *«та коло спектральне на те і спектральне – // не слухає вересків електоральних // розкручує чисті кольори віднова // для тріумфу серця // для тріумфу слова»* [2, с. 40]; колір, запах і звук *«нам залишилося два-три кольори // запах долоні слово від пісні»* [2, с. 57]. Символікою втрати, зникнення наділене поняття кольору в наступному прикладі, оксиморон *прозора як дим*, окрім колірної ознаки, містить ще сему *‘час’* *«вигораєм потроху втрачаєм колір // виглядаєм прозора як дим в бурштині»* [2, с. 65]. Також колір є вихідною точкою для конкретизації цієї візуальної ознаки, переважно це назви відтінків червоного та коричневого для опису осіннього пейзажу: *«вся гама кольорів – це мідь і мед // плюс ультимативний ультрамарин»* [2, с. 290], *«нас по похилій зносить вітром // в умбру втікає наша палітра»* [2, с. 69], *«а у жовтня в томограмі – умбра мідь і мед»* [2, с. 250].

Назви жанрів, інструментів для живопису вживаються для метафоричного перенесення з предмета на природу: *«а між камінням – акварелі // а за стежками далечині»* [2, с. 184]; для творення синестезійної антитези зі смаковими, візуальними та кінестетичними елементами: *«я медом вливаюсь в твою картину // ти міддю наповнюєш мій пейзаж»* [2, с. 290]; для порівняльної конструкції: *«ти як інша моя потаємна сутність // ти немов полотно під моїм портретом»* [2, с. 55]. Ю. Іздрик зставляє назви предметів, пов'язаних з образотворчим мистецтвом, та людську шкіру, тіло сприймається як матеріал для творчості: *«твоя епідерма нервова тендітна // пахне мені акварельним папером»; «лиш пензлик просякнутий соком медовим // малює на шкірі твоїй акварелі»* [2, с. 148].

Уживання онімів – прізвищ художників – творить інтермедіальні алюзії, які збагачують текст новими сенсами. Згадані митці, їхній стиль стають метафорою світу, настрою, внутрішнього стану ліричного героя. Поет, вводячи такі антропоніми, пропонує читачам провести паралель між враженням від картин художника та настроєм тексту.

Брейгель є символом світу, наповненого деталями та рухом, очевидним і прихованим: *«бо на цих горизонтах // де на кожному кроці брейгель // залишає сліди», «подивись як іде божевільний брейгель // затирає сліди мисливців // залишає слід нелегала»* [2, с. 26]. Образ Босха символізує хаос, безумство та гротескну реальність, відсилання до філософсько-фантастичних полотно, які відображають занепад людського існування: *«знову вариться світ в непросвітлених головах // знову ходить-алхіміть ієронімус босх»* [2, с. 58]. Лексема *Вермеєр* уживається для створення фоностилістичного ефекту, а колористика картин цього художника є алюзією на осінню атмосферу: *«а у тебе лише щоденний статус // вересневих вермеєрів веремія»* [2, с. 283]. Згадка про Шагала – це й інтермедіальний перегук із картиною художника *«Над містом»*,

де зображено дві фігури у польоті, і передача безмежності та відчуття дива: «і наш переліт – **шагал** // та – байка усе перелічене // весна одягає бантики // і сонця медалька котиться» [2, с. 79].

Автор уживає власні назви, щоб збагатити текст культурними алюзіями, поєднуючи візуальні образи з іншими, створюючи ефект синестезії. Лексика образотворчого мистецтва використовується для метафоричних перенесень, щоб передавати емоційні стани через поєднання різних видів мистецтва.

Було виявлено такі лексеми, що стосуються хореографічного мистецтва: *гопак, па, румба, сарабанда, танго, танець*; *вальсувати, танцювати* – 8 одиниць.

Найчастотнішою виявилася лексема *танець*, яка семами 'рух' і 'ритмічність' входить до складу різних образів. Танець може символізувати циклічність життя («я буду як *дервіш* тримати нам *вісь* // життя – це *такий* *обертвий танець* // із центром в ніде // з невідомістю – *скрізь*» [2, с. 127]), що має свій фінал («стан *рівноваги* – це *стійло скорботи* // світ *обриває* *наскудний свій танець*» [2, с. 317]). В авторській антитезі танець як рух протиставляється в компаративних конструкціях непорушному каменю: «я *бачив* *молитву* як *камінь* // я *бачив* *молитву* як *танець*» [2, с. 126].

У поетичних текстах, де вживаються хореографічні поняття, фіксуємо фоностилістичні явища, побудовані на співзвуччі слів: «*такий* *от* з *грозою танець* – // і *мускульний* і *мускусний*» [2, с. 146]; «це їй *гопота* *гопака* *ліпить*» [2, с. 68]; «я *балансу* на *рубіконі* *румбу* *танцюю* а *також* *танго*» [2, с. 115].

Слова, пов'язані з танцювальним мистецтвом (найчастіше – це *танго*), уживаються в образних конструкціях для позначення внутрішнього світу ліричного героя, його пристрасних стосунків: «я *викликаю* *свого* *дервіша* // я *запускаю* *магічне танго*» [2, с. 226], «це *наше* *останнє танго* // *ніхто* не *скасує* *нам* *його*» [2, с. 228], «*тільки* *долонь* *лінії* *донні* // *вивчили* *все* *напам'ять* – // *лінії* *смерті* // *лінії* *долі* // *лінії* *нашого танго*» [2, с. 304], «*якось* *так* *вдалось* *що* *ми* – *в* *танці* // *па* *в* *тому* *танці* *цілком* *нереальні*» [2, с. 226], «*ми* *танцюємо* *разом* *десь* *поміж* *днем* і *нічю*» [2, с. 207], «і *ми* *на* *фотках* *будем* *вальсувати*» [2, с. 218].

Лексеми, що належать до хореографічних понять, не просто описують рухи, а символізують циклічність і плінність життя. З їхньою допомогою Ю. Іздрик створює контрастні образи, фоностилістичні ефекти, метафори для опису внутрішнього стану ліричного героя, його почуттів і стосунків. Образ танцю – це один інтермедіальний інструмент поетичних текстів.

Лексеми зі сфери театрального мистецтва теж творять інтермедіальні зв'язки в поетичних текстах, це такі слова: *декорації, драма, драмтеатр, маска, репетиція, фарс* – 6 одиниць. Вони стають розгорнутою метафорою людського існування.

Поняття *декорацій* у поезії Ю. Іздрика є символом зовнішньої оболонки та несправжності світу: «*ти* – *ніхто* *в* *декорації* *тілного* *тіла* // *ти* – *ніщо* *інстальоване* *в* *навколоверть*» [2, с. 39], «*досить* і *погляду* *подиху* *легкого* – // *все* *експлудує* *разом* з *декораціями*» [2, с. 237]. Умовність і мінливість ролей та виявів ліричного героя позначено лексемами *маска, гримаса*: «*імена* і *назви* *застигнуть* *масками* // *незшищенними* *але* *змінними* // *прикриватимуть* *гру* *гримас*» [2, с. 46].

Терміни *драма* і *фарс* уживаються для авторської оцінки життєвих подій як театральної постановки, часом драматичної, часом комічної: «*раз* *піддаєш* *естетиці* *драми* – // *далі* *драмам* *не* *буде* *кінця*», «я *життя* *проживаю* *жанрово*: // «...як *дурний* і *веселий* *фарс*» [2, с. 187]. Кожне поняття розкриває різні грані людського буття, пов'язуючи мистецтво поетичне та театральне.

Найменше зафіксовано лексем з галузі скульптури (*монумент, церетелі* – 2 одиниці), коміксів (*манга* – 1 одиниця) та загальномистецького вживання (*арт-хауз, стилістика, сюжет* – 3 одиниці). Вони творять метафори, що відображають внутрішній світ, ставлення до дійсності та сприйняття часу.

Термін *монумент* уживається в символічному значенні з актуалізованими семами 'страждання', 'пам'ять': «*от уже й плацаниця – кривавий стяг // от і хрест – монумент тортурам*» [2, с. 104]. Згадка про Церетелі – це алюзія на стиль скульптора, роботи якого критикують за громіздкість. Зіставлення гномів, тролів та скульптора створює іронічний образ із семантикою несмаку та потворності: «*до стін мого дому клеяться інші доми // там плодяться гноми і тролі і церетелі*» [2, с. 257].

Поєднання в одному словому ряду Ванги, манга і декорацій свідчить про намір автора побудувати антитезу – вигадка, відірваність від реальності на противагу справжній любові: «*ванга і манга бахаватгіта – // все це до лампочки все – декорація // тільки любити тут треба уміти*» [2, с. 115].

Поняття *стилістики* дозволяє описувати навколишнє середовище та стан ліричного героя – відчуття безнадійності, заплутаності, ірреальності: «*вже несила терпіти стилістику ночі // вже несила дивитись на чорний цей світ*» [2, с. 12]; «*стилістика монохромом // виказує сон уві сні*» [2, с. 21], «*у стилістику сну все сповзає якомсь непомітно // аж зависне сюжет в карколомній логічній петлі*» [2, с. 247]. Автор переносить поняття *сюжету* з мистецького контексту на людське життя, ліричний герой стає частиною різних історій: «*я розсипаюсь на сто сюжетів // я намагаюся бути невидимим*»; з допомогою лексеми *арт-хауз* творить антитезу *творче – буденне*: «*ночі мої – фестиваль арт-хаузу // дні – як порожні і голі стіни*» [2, с. 74].

**Висновки.** Таким чином, інтермедіальність у поезії Юрія Іздрика є лінгвостилістичним інструментом для увиразнення тексту. Автор використовує лексику, пов'язану з різними видами мистецтва (музика, кіно, архітектура, образотворче та хореографічне мистецтво), щоб створити оригінальні образи. Завдяки цьому поетичні тексти набувають ознак, притаманних іншим медіа: кінематографічної динаміки, музичної ритмічності, візуальної конкретики. Такий підхід робить поезію більш виразною, викликає діалог між текстом та сродованим читачем, здатним розшифрувати культурні алюзії. Загалом, інтермедіальність у збірці «Календар любові» функціонує як маркер сучасної культури, що відображає міждисциплінарний характер мистецтва.

#### **Список використаних джерел і літератури:**

1. Бурлакова І. В., Кропивко І. В. Інтермедіальна образність арт-буку Ю. Іздрика «UNDERWORD». *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту)*: зб. наук. праць. Дніпро: Ліра, 2017. Вип. 21. Т. 14. С. 64–70.
2. Іздрик Ю. Календар любові: літературно-художнє видання. Львів: Видавництво Старого Лева, 2015. 432 с.
3. Левченко Н. М., Печерських Л. О. Інтермедіальність як засіб відображення дійсності в романі Сергія Жадана «Інтернат». *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. 2020. Т. 31 (70). № 4. Ч. 4. С. 42–46.
4. Маріна О. С. Контрастивні тропи й фігури в американській поезії модернізму: лінгвокультурний аспект: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04. Київ: КНЛУ, 2004. 22 с.

5. Пешкова О. А. Інтермедіальність англійськомовних художніх текстів ХХ–ХХІ століть: когнітивно-семіотичний аспект: дис. ... канд. філол. наук (доктора філософії) за спеціальністю 10.02.04 «Германські мови». Запоріжжя, 2019. 250 с.
6. Підопригора С. В. Візуальність слова й вербальність образу в артебці «Underwor(l)d» Ю. Іздрика. *Наукові записки ТНПУ: Літературознавство*. 2018. Вип. 48. С. 102–118.
7. Просалова В. А. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури: монографія. Донецьк: ДонНУ, 2014. 154 с.
8. Просалова В. А. Інтермедіальність як явище мистецтва і метод аналізу. *Філологічні семінари*. 2013. Вип. 16. С. 46–53.
9. Савчук Г. О. «Інтермедіальність» як категорія літературознавства й медіології. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2019. Вип. 81. С. 15–18.
10. Шикиринська О. Б. Напрями міждисциплінарних студій в історичному розвої. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Сер. Філологічна*. 2012. № 23. С. 210–214.
11. Hansen-Löve A. Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne. *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität* / Hg. von W. Schmid und W. D. Stempel (Wiener Slavist. Almanach, Sonderb. 11). Wien, 1983. S. 291–360.
12. Rajewsky I. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités* 6. 2005. P. 43–64.

#### References:

1. Burlakova, I. V., Kropyvko I. V. (2017). Intermedialna obraznist art-buku Іu. Izdryka «UNDERWORD» [Intermedial imagery in Іu. Izdryk's art book UNDERWORD]. *Tainy khudozhnogo tekstu (do problemy poetyky tekstu) [Mysteries of artistic text (on the problem of text poetics)]*: zb. nauk. prats. Dnipro: Lira. Vyp. 21. T. 14. S. 64–70. (in Ukr.).
2. Izdryk, Іu. (2015). Kalendar liubovi [Calendar of Love]: literaturno-khudozhnie vydannia [Literary and Artistic Edition]. Lviv: Vydavnytstvo Staroho Leva. (in Ukr.).
3. Levchenko, N. M., Pecherskykh, L. O. (2020). Intermedialnist yak zasib vidobrazhennia diisnosti y romani Serhiia Zhadana «Internat» [Intermediality as a means of reflecting reality in Serhiy Zhadan's novel «Internat»]. *Vcheni zapysky TNU imeni V. I. Vernadskoho. Seriya: Filolohiia. Sotsialni komunikatsii [Scientific Notes of V. I. Vernadsky Ternopil National University. Series: Philology. Social Communications]*. Vyp. 31 (70), № 4. Ch. 4. S. 42–46. (in Ukr.).
4. Marina, O. S. (2004). Kontrastyvni tropy y fihury v amerykanskii poezii modernizmu: linhvokulturnyi aspekt [Contrastive Tropes and Figures in American Modernist Poetry: A Linguistic and Cultural Aspect]: avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. filol. nauk [Synopsis of PhD thesis]: 10.02.04. Kiyv: KNLU. (in Ukr.).
5. Pieshkova, O. A. (2019). Intermedialnist anhliiskomovnykh khudozhnykh tekstiv ХХ–ХХІ stolit: kohnityvno-semiotychnyi aspekt [Intermediality of English-language literary texts of the 20th–21st centuries: cognitive-semiotic aspect]: dys. ... kand. filol. nauk (doktora filosofii) za spetsialnistiu 10.02.04 «Hermanski movy» [Unpublished PhD thesis 10.02.04 «Germanic Languages»]. Zaporizhzhia (in Ukr.).
6. Pidopryhora, S. V. (2018). Vizualnist slova y verbalnist obrazu v artbutsi «Underwor(l)d» Іu. Izdryka [The visuality of words and the verbal nature of images in Іu. Izdryk's art book «Underwor(l)d»]. *Naukovi zapysky TNPU: Literaturoznavstvo [Scientific Notes of TNPU: Literary Studies]*. Vyp. 48. S. 102–118. (in Ukr.).
7. Prosalova, V. A. (2014). Intermedialni aspekty novitnoi ukrainskoi literatury: monohrafiia [Intermedial aspects of modern Ukrainian literature: monograph]. Donetsk: DonNU. (in Ukr.).

8. Prosalova, V. A. (2013). Intermedialnist yak yavysheche mystetstva i metod analizu [Intermediality as an Art Phenomenon and Method of Analysis]. *Filolohichni seminary [Philological Seminars]*. Vyp. 16. S. 46–53. (in Ukr.).
9. Savchuk, H. O. (2019). «Intermedialnist» yak katehoriia literaturoznavstva y mediolohii [«Intermediality» as a category of literary studies and mediology]. *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. N. Karazina. Seriya «Filolohiia» [Bulletin of V. N. Karazin Kharkiv National University. Series «Philology»]*. Vyp. 81. S. 15–18. (in Ukr.).
10. Shykyrynska, O. B. (2012). Napriamy mizhdystyplinarnykh studii v istorychnomu rozvoii [Directions of interdisciplinary studies in historical development]. *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu «Ostrozka akademiia». Ser. Filolohichna [Scientific Notes of the National University «Ostrog Academy» Series: Philology]*. Vyp. 23. S. 210–214. (in Ukr.).
11. Hansen-Löve, A. A. (1983). Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne. *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität* / Hg. von W. Schmid und W. D. Stempel (Wiener Slawist. Almanach, Sonderb. 11). Wien. S. 291–360. (in German).
12. Rajewsky, I. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités* 6. S. 43–64. (in Eng.).

*Valentyna Filiniuk*

## **INTERMEDIALITY AS A LINGUOSTYLISTIC DEVICE IN THE POETIC TEXTS OF IURII IZDRYK (based on the collection «Calendar of love»)**

The article provides a complex linguistic and stylistic analysis of intermedia elements in Iurii Izdryk's poetry, particularly in his collection «Calendar of Love». The study focuses on identifying and interpreting vocabulary related to various types of art that has symbolic and metaphorical meaning.

Musical vocabulary (names of genres, instruments, composers) is used to create rhythm, convey emotional states, and express philosophical ideas. It helps the author reflect the flow of time and create syncretic images that combine sound and visual elements. The names of musical groups and performers, such as Pink Floyd or Sting, create cultural allusions, expanding the context of the text.

Cinematic vocabulary serves as the basis for a metaphorical understanding of life as a movie. Terms associated with cinema emphasize the dynamics, irreversibility of events, and inevitability of the finale, transforming existence into a kind of cinematic production.

Architectural vocabulary is used to model the inner world of the lyrical hero and his relationship with the external environment. Images of buildings symbolize both isolation and the desire to overcome obstacles and establish connections.

The vocabulary of visual art (color, watercolor, artists' names) is used to create visual images that help convey mood and emotion. Through allusions to the works of Bruegel or Bosch, the author depicts a world filled with details, chaos, or, conversely, harmony.

Choreographic concepts (dance, tango) are metaphors for describing the cyclical nature of life and passionate relationships, emphasizing their emotional and physical nature.

In general, it has been proven that intermediality is a stylistic technique used by Iurii Izdryk, allowing the author to comprehend reality by combining different types of art in a textual space.

**Key words:** intermediality, poetic text, Iurii Izdryk, artistic vocabulary, figurative device, metaphor, symbol.

*Отримано: 18.09.2025 р.*